OPERE

DELL' ABATE

PIETRO METASTASIO

VOLUME XIII.

NAPOLI
DA' TORCHI DEL TRAMATER
MDCCCXXIV.

OGGETTO

DELL' ESTRATTO

DELL' ARTE POETICA D' ARISTOTILE,

E DELLE CONSIDERAZIONI SULLA MEDESIMA.

Il credito di Aristotile, stabilito e difeso dalla concorde e costante venerazione di quasi ormai ventidue secoli, quando ancor non fosse dovuto alla mirabile estensione de' suoi sublimi talenti, ed alla sua, in ogni sorta di scienza, portentosa vastità di dottrina; basterebbe perchè dovesse esigersi dalla universale gratitudine di tutti i posteri, la sola considerazione d' esser egli stato il primo di tutti gli antichi fin qui da noi conosciuti Filosofi, che abbia saputo fare una chiara, minuta ed incontrastabile analisi del raziocinio umano: e che armandola di distinzioni e divisioni, come di sicuri e ad esso necessarj istromenti, gli abbia scoperto il cammino, pel quale procedendo ei non possa traviare, e smarrirsi nelle ricerche del vero: onde il ricorrere in checchessia ad un tale oracolo; per tutti è cura lode-

vole , ma è dovere indispensabile specialmente per li Poeti , ai quali ha egli particolarmente somministrate le principali norme dell' arte loro.

Persuaso dunque fin dagli anni più floridi dell' età mia di questo inevitabile nostro dovere , proposi d' instruirmi fodamentalmente de' dogmi poetici d' un tanto maestro : e mi parve allora sanissimo consiglio l' attignerli puri ed illibati dalla prima loro sorgente originale, a costo di qualunque fatica: ma inciampando poi ogni momento nel corso del mio lavoro , qua nella dubbiezza d' una regola capace di doppio senso , là nell' oscurità d'una per me misteriosa espressione , ora in un precetto apparentemente ad un altro contraddittorio, ora in una nuova definizione dello stesso soggetto da quella che l'avea preceduta totalmente diversa , ed in cento ad ogni passo per la mia limitata facoltà indissolubili nodi; m' avvidi alfine con somma mia mortificazione essere stato inconsiderato trascorso di temerità giovanile l' inoltrarmi in così disastroso ed intricato cammino senza scorte e compagni. Ricorsi dunque ai più dotti ed accreditati Espositori dell' aristotelica Arte Poetica : e sarei ad essi ingrato se candidamente non confessassi d' esser loro debitore dell' intelligenza del senso letterale in più d' uno oscuro passo del testo ; ma sarei

altresì ben poco sincero, se non asserissi nel tempo istesso, che, rispetto al mio principal bisogno di provvedermi di chiare massime, e di regole sicure per non errar nella pratica, mi ritrovai dopo così laboriose ricerche, con sensibile mio rincrescimento, assai meno illuminato: anzi infinitamente più che per l' innanzi indeterminato e confuso.

Ed in fatti chi potrebbe mai non confondersi fra i continui dispareri d' uomini, tutti per altro degnissimi di rispetto per la profonda loro dottrina? Chi non perderebbe per istanchezza e fastidio tutto il fervore d' istruirsi fra gl' inutili e prolissi d' alcuni metafisici e scolastici trattati, co' quali soffocano quell' arte che promettono d' illustrare? Chi saprebbe difendersi da una giusta indignazione, quando, ricercando ne' greci Drammatici, ed in Aristotile medesimo i passi citati da alcuni de' più rinomati Critici, come fondamenti delle sovrane loro decisioni, li ritrova (come a me bene spesso è avvenuto) opposti per lo più per diametro alle asserite opinioni? Ed oltre a tutto ciò come mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d' uomini tanto forniti di merce letteraria, quanto poveri e nudi affatto d' ogni esperienza teatrale, e ben persuasi ciò nonostante della loro magistrale infallibilità? Lo stesso Da-

cier , il più esatto , il più compiuto , e il più ordinato , e il più giudizioso di tutti gli Espòsitori a me noti della Poetica d' Aristotile , ove si tratti di difendere alcuno strano paradosso, da lui sfortunatamente adottato , abusa visibilmente anch' esso (è non già di rado) della perspicacia del suo ingegno , e della vasta e varia sua erudizione per sedurre chi lo rispetta.

Per sottrarmi in qualche modo a tante e tante dubbiezze ; e per non perder tutto miseramente fra queste il frutto delle applicazioni da me in tale studio impiegate , mi determinai a fare un rigoroso esame di me medesimo , e riandando dal bel principio tutta l'Arte Poetica di Aristotile , estrarne esattamente capitolo per capitolo tutto ciò che a me era paruto limpidamente d' intenderne : confessar candidamente tutte le mie incertezze ne' passi oscuri : accennare quai savj e delicati riguardi esiga or da noi l' uso di alcuno di questi forse , quando furon dettati, utilissimi precetti, mercè l'enorme visibilissimo cambiamento de' nostri in così lungo tratto di tempo dagli antichi costumi : palesare quali regole , quali pratiche teatrali sieno state da' moderni legislatori ai Drammatici greci , e ad Aristotile istesso gratuitamente attribuite : procurar di formarmi, a seconda delle occasioni che il testo ne

somministra, una più chiara e distinta idea della natura della Poesia, *dell'*Imitazione *e del* Verisimile, *di quella che comunemente ne abbiamo; e concludere che (trattandosi di dogmi poetici) non può esser conteso a veruno il citare, quando bisogni, qualunque più venerata umana autorità al supremo tribunale della ragione.*

Gl' indispensabili doveri dell' impiego al quale mi ritrovo da tanti anni fortunatamente destinato, non mi avean mai lasciato fin ora tutto l'ozio che bisogna alla compiuta esecuzione di tal disegno: ma non ho mai perciò trascurato frattanto di meditarlo, ed in tutti i quantunque brevi intervalli, che si sono di tratto in tratto frapposti alle altre mie necessarie occupazioni, di andar sempre e raccogliendo e notando tutto ciò che potesse servire un giorno di materiale all' ideato edificio. Ho trovato finalmente quel giorno nel più del solito lungo riposo che la benignità degli adorabili Augusti miei Sovrani mi ha ultimamente concesso ed ecco l' intrapreso lavoro, per quanto le mie forze permettono, esattamente terminato.

Il Ciel mi guardi dall' ardita pretensione d' aver formata in questo Estratto una specie di nuova Poetica: la seduttrice graduazione di maestro ne ha tante fin ora prodotte, che il numero di queste

ha già di gran lunga superato quello de' bisognosi d'erudirsi: e ve n'ha pur troppo più di quello che basta per confondere, disanimare e rendere aridi affatto ed infecondi i più felici, i più coraggiosi, ed i più fertili ingegni che sappia la benefica natura produrre. Il solo oggetto del mio lavoro è stato l'inquieto desiderio di giustificarmi, quanto è possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei: e quello di procurarmi la consolazione d'esser convinto, che debbano contarsi fra le dolorose inevitabili conseguenze della comune umana debolezza tutti quei difetti, da' quali la non interrotta esperienza di cinquanta e più anni, e la non mai deposta cura d'instruirmi non han bastato a difendermi.

L'edizione di tutte le Opere d'Aristotile greco-latine, in quattro volumi in foglio, dell'anno 1654 data in Parigi da *Guglielmo du Vallius*, è quella di cui ha fatto uso l'Autore nel formare il presente Estratto.

ESTRATTO

DELL'ARTE POETICA D'ARISTOTILE

CAPITOLO PRIMO

Che la Poesia è una delle Arti imitatrici. In che si distingue dalle altre. Spiegazione delle parole Metro, Ritmo, Armonia, Melodia, e Modi. *Confutazione della opinione, che possano chiamarsi Poemi i componimenti scritti in prosa. Che non basta, che il discorso del Poeta sia armonico e numeroso, ma nobile ancora debba essere ed elegante.*

Nel principio del suo trattato ne propone Aristotile la materia, dicendo di voler parlare in essa dell'essenza e dell'efficacia della Poesia: così in genere, come in ciascuna delle sue parti: della maniera di comporre le Favole: e di tutto ciò che a quest'arte appartiene: incominciando, a seconda della natura, dalle più semplici idee.

Pone per primo lucidissimo ed incontrastabile principio non esser la Poesia tragica, epica, ditirambica, o di qualunque specie si voglia, se non se una di quelle imitazioni alle quali gli uomini sono per natura inclinati, e delle quali universalmente si compiacciono: come lo

è la Pittura, la Scoltura, il Ballo, la Musica, e tutte le Arti di questa fatta. Dice che coteste Arti imitatrici si distinguono in tre modi fra loro: cioè, o per la diversità de' mezzi che impiegano, o de' soggetti che imitano, o delle maniere delle quali imitando si vagliono; poichè colorando, o disegnando sul piano, imitano i pittori: col rilievo gli statuarj: ed i poeti si vagliono del discorso, del numero, e dell'armonia o separatamente o insieme.

Converrebbe qui, per l'intelligenza successiva del testo, determinarsi, sulle proprie significazioni delle parole *Metro*, *Ritmo*, *Armonia*, *Melodia*, e *Modi*; ma gl' interpetri son così mal concordi su questo punto fra loro, e gli antichi scrittori ed Aristotile medesimo se ne vagliono così promiscuamente, che diventa difficilissima impresa l'evitarne la confusione. Pure io, senza spacciare per sicura la mia sentenza, confesserò ingenuamente in qual senso spiegandole, mi sia paruto di urtar meno in manifeste contraddizioni.

Ognun sa che la musica è l' arte che regola ed il tempo ed il suono così delle voci, come di qualunque istromento. Ed a questi due impieghi dell'arte musica sono analoghe le parole di cui cerchiamo la propria significazione.

Il *Metro*, voce trasportata dal greco, significa nel suo più largo senso *misura*; ma specialmente quella composta di varj

piedi, dalla quale risulta la diversità de' versi fra loro: come quella dell' esametro dal pentametro, o da qualunque altro verso: e d' onde nasce l' interna musica che distingue la poesia dalla prosa.

Ritmo, voce greca che significa *numero*, è definita da Platone con le seguenti parole. *L' ordine del movimento si chiama ritmo, cioè numero.* (1) E da Cicerone con queste altre: *Il numero si forma dalla distinzione o battuta degl' intervalli eguali, o (come piu spesso avviene) diversi* (2). E secondo lo stesso Aristotile il ritmo è utile anche alla prosa. Ei dice: *di questo ritmo può, anzi dee adornarsi anche l' orazione, ma non già del metro, perchè diverrebbe poema*, (3) imperciocchè sono i metri privata e necessaria appartenenza della poesia: e nelle operazioni di questa *è chiaro ch' essi divengono membri del numero.* (4) Il ritmo è la più sensibile distinzione de' componimenti musicali: poichè le infinite diverse combinazioni de' varj tempi, de' quali esso variamente si forma, producono le sensibili infinite diversità d' una dall' altr' aria, o dell'uno dall' altro motivo, pensiero, idea, soggetto, o comunque voglia chiamarsi. E perciò disse Virgilio:

> Dell' aria io ben mi sovverrei, se in mente
> Avessi le parole. (5)

Con cotesto *numero* , o sia *ritmo* (che noi sogliamo regolare con la battuta) *possono i ballerini senza soccorso di armonia* (cioè di canto o di suono) *eseguire perfettamente le loro imitazioni*. (6) E perciò Ovidio chiama non già *armoniose* ma bensì *numerose* le braccia d'una eccellente Ballerina :

> Quella incanta col gesto, a tempo alterna
> Le braccia numerose : e il molle fianco
> Con arte lusinghiera inclina e volge. (7)

Armonia , parola derivata dal verbo greco *armozin* , che significa propriamente *concordare* , *connettere* : e non suole impiegarsi parlando de' movimenti , o tempi musicali : ma bensì della gravità o della elevazione de' suoni , come limpidamente asserisce Platone. *L'ordine del moto si nomini ritmo: ma l' ordine della voce* (*rispetto alla mescolanza de' gravi e degli acuti*) *si chiami armonia*. (8)

Il dottissimo , particolarmente nella scienza armonica , Padre Maestro Martini ha verificato , dopo lungo esame , che gli antichi non intendevano sotto il nome d' armonia (come al presente s' intende) quel concento o accordo che si forma dalle varie proporzioni di varie parti da diverse voci nel tempo istesso cantate , oggetto del moderno contrappunto ; ma intendevano unicamente la

convenienza, che debbono avere fra loro i gradi successivi d'una voce sola nel salir dal grave all' acuto, o nello scendere dall' acuto al grave, per non uscire senza regola dal ricevuto armonico sistema de' tuoni. (9)

Melodia, parola composta dalle due voci greche *melos*, ed *ode*: con la quale Aristotile distingue una musica più soave, più artificiosa, e più elegante da un' altra, ch' ei chiama semplice e nuda: ecco le sue parole. *Tutti diciamo esser la musica fra le cose più dilettevoli: o sia essa semplice e nuda: od accompagnata di melodia.* (10)

La considerabile differenza che corre fra coteste due musiche, si rende sensibilissima ne' recitativi e nelle arie de' nostri presenti drammi musicali; poichè limitandosi per lo più l'arte ne' recitativi alla sola cura di contenere le voci fra i confini dell' armonico sistema, lascia ad esse campo assai libero per imitar cantando le modificazioni del parlar naturale: onde hanno tanto i recitativi dall' arte, quanto basta per esser musica: ma non tutto quello che bisognerebbe per meritare il nome di *melodia*. Or cotesta musica istessa che non è ne' recitativi *se non se sola e semplice armonia*, cangia nome, e melodia diventa, quando, spiegando l' arte tutte le sue facoltà, l'adorna con le sempre nuove, artifi-

ciose periodiche combinazioni di movimenti e di tempi, le quali ritmi o numeri si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi, e soggetti delle arie, che tutte distinte fra loro hanno per la varietà de' tempi, come le fisonomie de'volti per la varietà de' tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere. Nè basta alla musica semplice per diventar melodia il solo suddetto uso più elegante del tempo: ma convien che abbia ancora egual cura della maggiore eleganza del suono: così nelle più artificiose e pellegrine modulazioni, come nell' uso magistrale de' tuoni maggiori, e minori, e nel far finalmente ricerca delle più soavi, seduttrici, ed efficaci inflessioni, con le quali possa una voce e più dilettar chi l' ascolta, e più vivamente esprimere le passioni che imita.

Modi, voce latina che i Greci esprimevano non solo con quella di *tropi*, ma con quella ancora di *tuoni* (11) della quale noi comunemente ci serviamo al presente: e con la quale, insieme con gli antichi, non le leggi de' *tempi*, ma quelle dei suoni esponiamo.

I gradi delle progressioni di qualunque suono dal grave all' acuto hanno un numero prescritto, che chiamiamo *ottava*, la quale si va con le medesime interne proporzioni ripetendo, quando si vuol più oltre procedere: in quella guisa che noi

nel contare ordinariamente facciamo, ripetendo le diecine.

Di cotesti gradi progressivi, de' quali si compone l'ottava, altri sono intieri, ed altri dimezzati, cioè *semituoni*: e dalla prescritta collocazione di cotesti semituoni fra i tuoni intieri nasce l'analogia delle voci in tutta l'ottava comprese, con la nota o sia voce fondamentale della medesima, dalla quale prende nome il tuono, in cui si canta, secondo la nostra pratica.

Distinguevano i Greci cotesti *tuoni* o *tropi* con gli aggiunti di *dorico*, *Frigio*, e *lidio*, e con le loro mescolanze: ed assegnavano a ciascun d'essi il proprio impiego di esprimere, in virtù della maggior loro gravità o elevazione, o i gravi e placidi affetti, o le tenere e delicate passioni, o i più concitati e violenti moti dell' animo.

Il canto ecclesiastico, già da S. Ambrogio, e poi da S. Gregorio regolato, in tempo che il sistema dell'antica musica non dovea probabilmente essere ancora dimenticato, si distingue in tuoni *autentici* e *plagali*, e pare che secondo le diverse maniere con le quali gli *autentici* si elevano alle corde acute, e i *plagali* scendono, o si contengono nelle gravi, chiaminsi primo, secondo, o terzo tuono ed oltre: e che si ravvisano in essi le tracce degli antichi modi dorico, frigio,

lidio, ec. Noi con la scorta del celebre Guido Aretino, che nell'undecimo secolo aggiunse tanta chiarezza alla musica, non ci serviamo presentemente per distinguere i tuoni, che d'alcune lettere dell'alfabeto romano.

Con queste brevi e superficiali notizie può ciascuno bastantemente determinarsi sulla propria speciale significazione delle parole, *metro*, *ritmo*, *armonia*, *melodia*, e *modi* · e può sufficientemente conoscere quale analogia o parentela abbiano fra loro i greci, gli ecclesiastici, ed i nostri moderni tuoni: nè di più si richiede per l'intelligenza del testo, di cui si è intrapreso l'estratto.

Chi è vago poi d'internarsi ne' reconditi penetrali della scienza musicale senza ingolfarsi, con manifesto pericolo di naufragarvi, nell'immenso mare degli infiniti scrittori che l'han trattata, ricorra alla dotta *Storia della musica* dell'illustre Padre Maestro Martini, e ritrarrà da quella tutti quei lumi, che possono essere somministrati da una vasta e profonda erudizione, da un perspicace filosofico raziocinio, e da una lunghissima magistrale esperienza.

Per continuar (ciò premesso) l'estratto incominciato, convien ricordarsi averci detto qui di sopra Aristotile che si distinguono gli imitatori o per li mezzi, o per li soggetti, o per le maniere, che

impiegano nel far le loro imitazioni. Ora seguitando la materia medesima rischiara il Filosofo con gli esempi la sua sentenza, e dice che il ballo si val del numero solo: la cetra, la tibia e tutti gli stromenti sonori, del numero e dell' armonia insieme: e l' epopèa de' nudi discorsi, cioè (secondo il più sano e comune parere della maggior parte degl' interpreti) del discorso sottoposto alle sole leggi de' metri.

Ma qui Dacier, e tutti quelli che nel passato secolo han voluto chiamare poemi epici i romanzi in prosa, fondano questa strana sentenza, spiegando il presente passo d' Aristotile a loro favore, cioè: l' *Epopea fa la sua imitazione* μόνον τοῖς ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις *con discorsi nudi, o con versi misurati.* Ma Pietro Vittorio, Castelvetro, ed altri infiniti che stimano giustamente contraddizione *prosa* e *poesia*, interpretano quella particella ἢ non come *vel* particola disgiuntiva, ma come *id est* particola didichiarativa delle antecedenti parole λόγοις ψιλοῖς. Producono molti esempi di autori classici greci, e di Aristotile medesimo, che hanno usata questa particella ἢ in senso di *cioè*, non di *ovvero*: ed intendono il passo nella seguente maniera. *L'Epopea fa la sua imitazione solamente coi nudi discorsi, cioè, coi semplici metri senza gli altri ornamenti della melodia;*

e per conferma di tale interpretazione si vagliono delle seguenti parole del testo medesimo, sanamente interpretato Ὀυδὲν γαρ ἔχοιμεν ὀνομάσαι τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ Σωκρατικοὺ λόγους. Le quali (per dar loro un senso intelligile, e coerente ai principj dello stesso Aristotile) debbono essere intese cosi. *Poichè non potremmò in modo alcuno accomunar mai il nome d'epopea ai mimi di Sofrone e di Senarco, ed ai discorsi socratici*: per esser scritti questi in prosa.

Convien qui stabilire (e si proverà poi più prolissamente) che la circostanza essenziale, che distingue l'imitazione del poeta da tutte le altre imitazioni, *è la misurata armoniosa favella, con la quale i primi uomini inventori della poesia, inclinati per natura al canto ed alla imitazione, hanno imitato cantando il semplice parlar naturale. E che questa lingua canora divenne il materiale necessario e distinto con cui l'imitator poeta fa poi le altre sue imitazioni, come lo statuario col marmo, ed il pittor co' colori. E che senza la favella canora non avrebbe la poesia alcun proprio distintivo: poichè le invenzioni e l'espressione de' caratteri, degli affetti, e de' costumi non sono sue qualità private, ma comuni alla pittura, alla scoltura, e ad altre arti imitatrici.*

Passa quindi Aristotile a disapprovar l' abuso invalso già a' tempi suoi, di distinguere le speciali classi de' poeti, col nome tratto dalla speciale qualità de' versi di cui si valgono: e non più tosto dai soggetti delle opere loro: ed a gran ragione lo disapprova: poichè se altri scrivesse per avventura una tragedia in verso esametro, la qualità del verso eroico non farebbe che fosse poema eroico il suo componimento: siccome poema sì, ma non eroico sarebbe quello, in cui non si trattasse che di fisica o di medicina; e se alcun mescolasse versi di qualunque sorta in un suo poema, come fece Cheremone nel suo *Centauro*; se si volesse assegnargli il nome a seconda della qualità de' versi, non si saprebbe a qual classe di poeti assegnarlo. Sin qui lucidamente s'intende il testo: perchè esprime che la diversità della materia fa la diversità de' poeti *fra loro*; perchè a seconda de' soggetti che trattano, e non della qualità dei versi che impiegano, debbono assumere i nomi d' eroici, didascalici, drammatici, o di qualunque altra classe poetica: ma ciò che segue mette in tumulto tutto il Parnaso; perchè dalle parole d' Aristotile si vuol dedurre che la qualità de' soggetti che si trattano, non distingua solo un poeta dall' altro, ma l' *essere* dal *non essere* poeta. Il passo è il seguente. *Nulla di comune v' è fra*

Omero ed Empedocle, a riserva del metro: onde poeta dee quello giustamente chiamarsi, e questo più tosto Fisico che poeta. (12)

Non ostante questa sentenza, Cicerone ha chiamato *egregium poema* il filosofico libro d' Empedocle scritto in verso: ed Orazio ha riconosciuto Empedocle per poeta:

e rammentando
La morte qui del Siculo poeta. (13)

E tutta l' autorità, che possa mai aver attribuita alla decisione di Aristotile l' adorazione di quasi ventidue secoli, non basta ad ispirarmi la temerità di negare il nome di poeta ad Esiodo, a Lucrezio e particolarmente a Virgilio nelle sue *Georgiche*, che sono per voto universale l'esemplare della più luminosa e perfetta poesia; e sol perchè hanno scelta materia scientifica o didascalica: onde io, che rispetto questo venerato filosofo più ragionevolmente di quelli che ciecamente lo idolatrano non ardisco attribuirgli un tale assurdo; e credo più volentieri questo passo o male inteso, o corrotto. Già in primo luogo quel μᾶλλον cioè *più tosto*, è un comparativo che limita la sentenza, e potrebbe avere inteso Aristotile, non già che per la materia filosofica non sia Empedocle assolutamente poeta, benchè l' abbia in versi trattata; ma che dalla materia eroica più analoga (secon-

do lui) alla poesia, sia reso Omero più degno di questo nome.

Ma comunque il passo s' intenda, non potrà intendersi mai, nè potrà mai sostenersi che il soggetto delle imitazioni, il quale può essere, ed è per lo più comune a diverse arti imitative, abbia a servir di distintivo delle arti fra loro, siccome lo è fra i professori d'un' arte medesima. Tutto ciò che può spiegarsi con parole sottoposte alla legge de' metri, tutto è materia del poeta: tutto ciò che può rappresentarsi coi colori sul piano, tutto e materia del pittore. Può essere così il poeta come il pittore, eroico, pastorale, grande, umile, serio o giocoso; possono entrambi valersi dell'invenzione e del vero: e si studiano entrambi di esprimere gli affetti umani, e di abbellir la natura. Or se non si distinguessero per li differenti mezzi, o siano istromenti de' quali si valgono per far le loro imitazioni, per qual altra cosa mai sarebbero le arti loro distinte? Che sarà dunque un eccellente romanziere? (mi dimanderà Dacier). Sarà a parer mio un eccellente narratore d' avvenimenti inventati, coi quali imita gl' istorici narratori di avvenimenti veri. Ma non basta la sua imitazione per annoverarlo fra' poeti : poichè se ogni specie di poesia è imitazione, ogni specie d' imitazione non è perciò poesia. Questa, per esser tale, convien che

si vaglia imitando del suo essenziale distintivo, cioè dell' arte incantatrice, che obbliga le parole ad ubbidire alle leggi del metro, del numero, e dell' armonia: e compone così una propria sua lingua ammirabile per le difficoltà, che convien superar nel formarla; e lusinghiera e soave per quella specie d'interno canto, che dalle regolari sue proporzioni necessariamente risulta. Ma se si dovesse intendere qui Aristotile come Dacier l' intende, sarebbe ben difficile il ritrovare scrittore, che non fosse poeta. Dovremmo annoverare fra l' epiche poesie non solo i dialoghi di Platone, ma quelli di Luciano, la *Zucca* del Doni, la *Circe* del Gelli, il *Filocopo*, la *Fiammetta*, ed il *Decamerone* di Gio. Boccaccio, e tutti i nostri novellatori: ed escluder poi dal numero de' poeti Virgilio nelle sue divine *Georgiche*: bestemmia assai maggiore che il dire che gli espositori d' Aristotile, e forse Aristotile istesso abbiano potuto una volta allucinarsi, e massimamente quando parlano per semplice teorica d'un'arte non mai da lor praticata. E pure eruditissimi critici, degni di rispetto per le infinite loro cognizioni, adottano paradossi così irragionevoli. Tanto è vero che i naturali difetti del nostro giudizio non si correggono dalla dottrina; anzi si rendono per lei sempre più visibili e grandi. Se fosse stata men vasta la por-

tentosa suppellettile letteraria del celebre Padre Arduino, e di non pochi altri, per gl' istessi motivi, e stimabili al par di lui, e riprensibili critici, non si sarebbero dilungati a tal segno da' giusti limiti del ragionevole comune discernimento. Ma ogni linea che solo alcun poco dalla sua paralella declini, tanto sempre più se ne allontana, quanto altri più la produce.

Termina Aristotile questo primo capitolo della sua Poetica facendo nuovamente riflettere che la poesia si vale nelle sue imitazioni del *metro*, del *numero*, e dell' *armonia*: talvolta insieme, come avveniva ne' *ditirambi*, e ne' *nomi*, che cantavansi in onor di Bacco e d' Apollo: e tal volta or separati, or congiunti, come succedeva nelle tragedie e nelle commedie: nelle quali nei *diverbj* (che sono i nostri recitativi) si ubbidiva alla sola legge del metro: e ne' cantici, strofe, antistrofe ed epodi, o cantati da tutto il Coro, o da un solo istrione, si faceva uso anche del numero e della *melodia*: come appunto a' dì nostri e ne' moderni cori e nelle strofe che chiamansi ora *ariette*, per immemorabile e visibilmente a noi dall' antico teatro tramandato costume universalmente si pratica.

Nè solo armonico e numeroso convien che sia (a creder mio) il discorso che impiega il poeta imitatore, ma puro

insieme , nobile , chiaro, elegante , e sublime. Non si vale mai l' esperto statuario, per le grandi imitazioni, del tufo , o d' altri fragili come questo ed ingnobili sassi ; ma costantemente sempre de' più eletti marmi e più duri; ed il savio poeta egualmente (quando il principale oggetto ch' ei si è proposto , non sia per avventura qualche bassa , giocosa , o scurrile imitazione) elegge ed adopera sempre ne' suoi lavori cotesta colta , elevata, incantatrice favella , capace di cagionar diletto con le sole sue proprie bellezze , ancor che non fosse imitatrice d' altro che del natural discorso : e prende il difficile impegno di obbligarla a servir sempre alle sue imitazioni : e di non abbandonarla mai , benchè tal volta costretto ad esprimere le cose più umili o più comuni. Onde se poi per correr dietro al maggior verisimile , ad onta dell' impegno già preso , egli avvilisce lo stile , cade nell' error puerile d' uno sconsigliato scultore che , per dare alle sue statue maggior somiglianza col vero , s' avvisasse di colorirne il marmo , o le fornisse d' occhi di vetro.

La favella sempre grande , sempre ornata , e sempre sonora di Virgilio e di Torquato ha riportata finora e riporteranno eternamente la maggior parte de' voti , mercè quel difficile , e perciò mirabile uso che hanno essi saputo farne

nell'imitar la natura. E che dicano, o abbian saputo dire molti de' nostri per altro eruditissimi critici, per farci venerare come esquisiti tratti di maestra imitazione le frequenti bassezze, le negligenze, le ineguaglianze, le mancanze d'eleganza e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, che s'incontrano in alcuni, eccellenti nel resto, così moderni, com'antichi poeti, non giungerà mai a costringere il buon senso universale a compiacersi degli errori, nè a contar fra i pregi i difetti.

CAPITOLO II.

Dei diversi oggetti delle imitazioni. Difficoltà di decidere che abbia voluto intendere Aristotile dividendo i caratteri imitabili in migliori, peggiori, e mezzani.

Spiega Aristotile in questo secondo capitolo la seconda differenza, per la quale le imitazioni si distinguono fra loro. E questa vuol che nasca dalla differenza delle cose, che prendonsi ad imitare. Volendo (dic'egli) imitar uomini, conviene imitarne le azioni, per le quali appariscono le virtù, ed i vizj loro: quindi gli oggetti dell'imitazione sono o i *migliori*, o i *peggiori di noi*, cioè del comune

degli uomini, o *quelli che a noi rassomigliano*. Asserisce che questi tre diversi gradi di *migliore*, *peggiore*, o *simile*, cioè *mezzano*, possano darsi in ogni specie d'imitazione. E non solo ne' componimenti ne' quali si vagliono i poeti di tutti gli ornamenti della poesia, come ne' *ditirambi*, e ne' *nomi*; ed in quelli ne' quali non s' impiegano se non se le parole sottoposte al solo metro, come sempre avviene nell'epopèa, e di tratto in tratto ne' drammi, ma nel ballo ancora, ed in tutte le arie della tibia, della lira, e di qualunque altro istromento sonoro. Poichè ne' racconti, che s' introducevano ne' *ditirambi* e ne' *nomi*, potevano esser visibili le tre proposte differenze. Omero ed i tragici, secondo Aristotile, imitano i *migliori*: i comici e gli scrittori di *parodie* imitano i *peggiori*: e v' era chi imitava gli uomini quali essi sono, come asserisce che faceva un poeta ateniese, detto Cleofonte, non so se epico, o tragico: ed ogni ballo finalmente, ed ogni aria di qualunque stromento ha il suo proprio, o nobile, o mezzano, o basso carattere. Or dalla maniera con la quale Aristotile si esprime, pare indubitato che coteste differenze di *migliori*, *peggiori*, o *simili* debbano secondo lui esser considerate a proporzione delle virtù, e de' vizj delle persone rappresentate. *Per la malvagità*,

e *per la virtù differiscono tutti i costumi fra loro* (14); ma gli esempi ch' ei ne propone non lo confermano. Ei dice che i *tragici ed Omero imitano i migliori*: ma ne' tragici antichi per lo più non si trovano che scellerati: ed Omero medesimo non solo in *Tersite*, in *Dolone*, ed in *Iro* imita uomini viziosi; ma ne' principali eroi de' suoi poemi, Achille ed Ulisse, non esalta altre virtù, che la portentosa forza nel primo, e la somma destrezza, specialmente nell' ingannare, nel secondo. Onde potrebbe credersi che le differenze proposte dal nostro Filosofo non debbano regolarsi dalle virtù o dai vizj; ma dalle condizioni, o sian gradi elevati, mediocri od umili delle persone imitate: spiegazione che si accorda perfettamente con tutto quello che ci rimane ancora degli epici, e dei drammatici greci: poichè i personaggi principali de' poemi eroici, e delle tragedie loro sono sempre grandi e reali: ed umili o mezzani quelli delle loro commedie. E chi volesse ostinarsi a conciliare cogli esempi, che adduce Aristotile, la graduazione delle tre proposte differenze a tenore delle virtù e de' vizj, e non dello stato delle persone, converrebbe che sapesse prima esattamente qual relazione si trovi fra l' idea, che abbiam noi presentemente della virtù, e quella che forse se n'eran formata i Greci, rispetto agli eroi loro

da poema, o da teatro, ne' quali pare che l' enorme forza del corpo sia l' unica virtù, che supplisce in essi il difetto di tutte le altre. Errore che non permette Aristotile medesimo, quando c' insegna morale e non poesia; poichè allora ci ci dice: *noi chiamiamo virtù umana non quella del corpo, ma quella dell' animo*. (15) Ma questo ragguaglio sarebbe assai malagevole: poichè le virtù de' loro Ercoli e de' loro Tesei, violenti per ordinario, ingiusti, licenziosi, temerarj, sanguinarj e crudeli, non son punto analoghe a quegli abiti ragionevoli dell'animo, che noi reputiamo ora unicamente degni del nome di virtù: e da' quali verisimilmente prodotte, ascoltiamo or narrate, or con ammirazione e diletto veggiamo in iscena rappresentate le grandi, istruttive e memorabili azioni.

CAPITOLO III.

Delle diverse maniere colle quali possono valersi i poeti dei mezzi e dei soggetti delle loro imitazioni. In che, secondo Aristotile, si rassomiglia Omero ed Aristofane. Ragioni di diversi popoli della Grecia, che si arrogano a gara l' invenzione del Dramma.

Avendo detto Aristotile nel primo capo che le imitazioni differiscono fra loro in tre guise, cioè ne' *mezzi che adoprano*, *nelle cose che imitano*, e *nelle maniere delle quali imitando si vagliono*: insegnamento, che ristringe nelle seguenti tre sole parole, *con che*: *quali*: *e come*: (16) ed avendo già spiegate le due prime, passa ora a spiegar succintamente la terza differenza, che consiste nelle diverse maniere di valersi de' mezzi, e de' soggetti delle imitazioni: diversità, che divien chiarissima, esemplificata. Si valgono egualmente del verso, e scelgono egualmente l' imitazione de' migliori il poeta ditirambico, il poeta eroico, il poeta tragico: ma il primo sempre narra, e parla sempre egli solo: il secondo or narra, or assume le voci delle persone introdotte nella sua narrazione (e di narratore diventa attore) come assai spesso usa Omero, il quale anche da Platone si asseri-

sce *essere il più eccellente de' poeti*, *ed il primo de' compositori di tragedie* (17): ed il drammatico tacendo egli sempre, fa che sempre parlino le persone che introduce. Nè già le addotte differenze son le sole, che può produrre la diversa maniera di valersi de' *mezzi* e delle *materie*. Da ogni diversa combinazione *di metro*, *di numero*, *d' armonia*, *d' instrumento*, *di soggetto*, *o di modo*, *or separati*, *or congiunti* nascono nuove differenze. E l' analitico Castelvetro (a cui possono ricorrere i curiosi d' esserne instrutti) ne ha numerate sino a novantacinque. Trascura Aristotile cotesta minuta analisi: e si restringe a dire che Omero ed Aristofane, in quanto al mettere i personaggi in azione, si rassomigliano fra loro: e che questa parola *azione* dedotta dal verbo greco *dran*, che significa operare, ha dato il nome al poema drammatico; ed entra improvvisamente ne' contrasti de' diversi popoli della Grecia per la gloria dell' invenzione del dramma. Dice che i Dorici Megaresi abitanti in Grecia adducono per ragione il loro stato popolare, più tollerante d'ogni altro della comica licenza: che i Dorici Megaresi abitanti in Sicilia producono il loro Epicarmo più antico di Chionide, e di Magnete: che i Dorici del Peloponneso si fondano sul nome istesso de' villaggi, che non *demi* fra loro, come fra

gli Ateniesi, ma *come* son detti, donde è dedotto il verbo, *comazin*, *andar licenziosamente vagando per la campagna:* e finalmente dal verbo *dran*, *operare*, che dagli Ateniesi non *dran*, ma *prattin* comunemente si dice; e con questa digressione termina il suo terzo capitolo.

CAPITOLO IV.

Che la naturale inclinazione degli uomini alla imitazione ed al canto sono le prime origini della poesia. Prove di questa sentenza prodotte da Aristotile riguardo all' imitazione: e prove da lui trascurate, forse perchè non credute necessarie riguardo alla musica. Differenze fra l' imitazione e la copia, che ignorate producono dannosissimi sofismi. Necessità indispensabile del canto per parlare ad un pubblico. Se debba credersi sentenza d'Aristotile che introdotto da Sofocle il terzo personaggio fosse giunta la tragedia alla sua perfezione.

Asserisce in questo capitolo da suo pari Aristotile che l' inclinazione degli uomini all' imitazione ed alla numerosa armonia, cioè alla musica, ed il diletto che ne ritraggono, sono le naturali cagioni che ha prodotta la poesia.

Per provare che gli uomini nascono inclinati all' imitazione, a differenza di tutti gli altri animali, ci fa osservare, come avea già osservato Platone *nel Lib. III. della Repubblica*, e come ha poi confermato Cicerone *nel Lib. II. de Oratore*, che l' istruzione de' fanciulli si fa tutta visibilmente per mezzo dell' imitazione fin dai primi elementi: e per prova incontrastabile del diletto, che in noi generalmente produce, ci fa riflettere a quello che tutti sentiamo nel riguardare oggetti orribili eccellentemente imitati, cioè *forme d' animali i più selvatici*, θηρίων μορφὰς τῶν ἀγριωτάτων (come legge Heinsio) o *forme d' animali vilissimi* μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων (come legge Pietro Vittorio) uomini moribondi, o cadaveri; che insoffribili agli occhi nostri nel vero, giungono, in virtù d' una maravigliosa imitazione, ad esser cagion di piacere.

Vuol che le sorgenti di questo piacere siano l' innato desiderio d' imparare, comune a tutti gli uomini, non che ai filosofi: e l' interna compiacenza che tutti abbiamo della nostra perspicacia, quando riconosciamo il vero nel falso che l' imitazione ci presenta: ambizioso diletto del nostro amor proprio, che noi ritroviamo egualmente nelle metafore, o nelle allegorie, perchè ci somministrano

occasioni d' essere contenti di noi medesimi, ritrovandoci abili a scoprire il senso vero nel figurato che lo nascònde.

L'avidità d'imparare è visibile in quella de' fanciulli nell'ascoltar racconti favolosi.

È la compiacenza della nostra perspicacia sensibile ad ognuno nel riconoscere l' originale d' un oggetto imitato, senza che altri gliel suggerisca.

Ma perchè non si può riconoscere un oggetto, del quale non si abbia avuta antecedentemente l'idea, avverte Aristotile, che se mai (per supposto metafisico) potesse un pittore aver preso ad imitare originali, de' quali lo spettatore non avesse nè in genere, nè in ispecie alcuna idea antecedente, il piacere che si ritrarrebbe dal rimirar l'opra di lui, non potrebbe nascere dalla imitazione, ma sarebbe allora unicamente prodotto dalla propria bellezza de' mezzi dal pittore impiegati; cioè dalla artificiosa mistura e vivacità de' colori, o da qualunque altra allettatrice circostanza della sua pittura.

Dopo avere Aristotile prolissamente provata l'inclinazione degli uomini all'imitazione, parrebbe che dovesse impiegar la stessa cura a dimostrar quella ch' essi hanno alla musica, essendo, secondo il suo solidissimo sistema, queste nostre due naturali e dilettevoli inclinazioni le cagioni produttrici della poesia: ma egli ha ragionevolmente creduta già nota a

tutti, indubitata e visibile questa seconda inclinazione, e perciò non bisognosa di dimostrazioni; onde gli è bastato asserirla. Ed in fatti chi mai potrebbe dubitar dell' efficacia della musica su gli animi nostri? Chi maï non ne prova e non ne osserva gli effetti ed in se stesso e in altrui? Chi non s'avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de'sacrj tempj, nelle adunanze festive, nelle pompe funebri, e fin tra i furori militari vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono, e se ne compiacciono le più barbare, le più rozze, e le più selvaggie nazioni: la sentono in fasce, benchè non atti ancora al perfetto uso dei sensi, i più teneri bambini, e cessan per essa da' pianti loro: il reo nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene e l' affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo, e lo ritrova nel canto.

Sente fra i piè sonarsi i ferri e canta. (18)

Va ben più oltre ancora il sagace ed acuto Castelvetro: ei sostiene che non la nostra sola inclinazione ed il diletto che la musica ne cagiona, l'abbia resa compagna e produttrice della poesia; ma una essenziale, fisica, indispensabile necessità. Ecco il suo argomento incontrastabile, che ha per altro bisogno d' una

minuta spiegazione per essere ben compreso. Il poeta o narratore o drammatico, o di qualunque specie egli sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso, se non si sostiene più dell' usato, e non si spinge la voce con impeto molto maggiore di quello che s' impiega comunemente parlando: la voce più lungamente sostenuta e spinta con questa insolita forza diventa più rigida, e meno flessibile: ed entra in un sistema di progressioni infinitamente diverso da quello del parlar naturale:e diverso a tal segno, che mercè i più lunghi e i più sensibili intervalli delle sue progressioni, se ne può facilmente scrivere il suono ed il tempo con le usate nostre note musicali: ma per quanto in Francia, ed altrove siasi tentato, non è riuscito fin ora ad alcuno di scrivere i tempi ed i suoni del parlar naturale: perchè gl' intervalli progressivi d'una voce, la quale non ha perduta flessibilità per un insolito impeto o sostegno, sono così impercettibilmente minuti, e così vicini fra loro, che sfuggono la nostra avvertenza. Ora una voce che, per essere udita da un popolo a cui si parli, dee essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, ha bisogno d' esser regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni: altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti, e

ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica: e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l'arte non la somministra, la suggerisce la natura. Non v'è oratore, che non canti; non banditore alcuno, non alcun pubblico venditore di qualunque merce, che non sia costretto, per farsi intendere, o di adottare o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena: e quegli attori medesimi, che professano di recitar versi senza musica, si trovano obbligati ad impiegarne una che chiamano declamazione: musica assai mal sicura, perchè non ha altra guida che l'incerto giudizio dell'orecchio d'un recitante. Questa fisica e tanto vera quanto lucida prova, aggiunta alle infinite altre che la confermano, rende visibile l'errore di quei critici che hanno francamente deciso che degli antichi drammi non si cantavano se non se i cori.

Dovrebbe bastare, per abolire affatto questa stravagante ed assurda opinione, la solidamente qui di sopra provata necessità del canto in qualunque specie di poesia; tanto più che del canto dà manifesto indizio ogni verso col suono, che naturalmente dal solo suo metro risulta: ma perchè una pur troppo considerabil parte degli uomini cede più facilmente all'autorità che alla ragione; ecco intorno alla costante pratica degli antichi, sufficienti, autorevoli ed incontrastabili te-

stimonianze, distruttive di qualunque su questo punto sofistica ostinazione.

I. Convien ricordarsi in primo luogo che il nostro maestro Aristotile ha contata la musica fra le parti di qualità della tragedia, che sono la *favola*, la *sentenza*, il *costume*, ec. (19) Or coteste qualità, regnano in tutto il corso d' un dramma, e non in un sol membro di esso, come il *prologo*, il coro, l' *episodio*, ec. che sono parti di quantità: onde regnava la musica, al tempo d' Aristotile, in tutta l' intera tragedia.

II. Riferisce Tito Livio (20) che Livio Andronico, il primo che offerse lo spettacolo d' un dramma a' Romani, obbligato dagli uditori a ripeter più volte alcun passo della sua parte, divenne affatto rauco: onde di nuovo a ripetere invitato, implorò ed ottenne dal popolo la permessione di far che un altro in sua vece cantasse, mentre egli col solo gesto rappresentava. Dunque si rappresentava cantando.

III. Da tutto il libro *de Saltatione* di Luciano si deduce che tutta la tragedia si cantasse: ma specialmente dal luogo (21) nel quale si duole della musica effeminata degli attori del suo tempo, dicendo: *che questa sarebbe meno mostruosa ne' personaggi d' Ecuba e d' Andromaca; ma che in quello di Ercole è assolutamente insoffribile.* Ecuba, Andromaca,

ed Ercole certamente non eran Coro : onde gli attori cantavano.

IV. Svetonio, vituperando Nerone, riferisce: *ch'esso avea cantato la Canace partoriente, l' Oreste matricida, l' Edipo acciecato, e l' Ercole furioso* (22); dunque gli attori cantavano: poichè non credo che vi sia chi supponga che Nerone si contentasse di far numero ne' cori.

V. Ovidio raccontando ne' *Fasti* le allegre occupazioni del popolo che si radunava ne' prati vicino al Tevere nelle feste di Anna Perenna, dice :

> Là tutto ciò che ne' teatri appresero
> Cantando vanno : e delle molli, ai detti,
> Docili braccia accompagnando i moti. (23)

VI. Cicerone nel trattato *de Oratore* osserva che se la favella de' tragici fosse scompagnata dalla tibia, cioè dalla musica, rimarrebbe quasi una prosa. (24)

VII. Lo stesso nelle Questioni Accademiche riferisce che al primo fiato della tibia, senza che si fosse ascoltato ancora alcun verso, conoscevano gl' intelligenti se dovea rappresentare l'Andromaca, l'Antiopa, o altra tragedia. (25) Nè può intendersi che cotesto suono di tibia fosse preludio del coro; poichè rarissimi sono gli esempj di tragedie che dal coro incomincino

VIII. E nelle Tusculane, dopo aver

rammentati alcuni versi tragici, dice: *io non intendo di che mai possa temere, cantando egli a suon di tibia settenarj così eccellenti.* (26) Or cotesti settenarj, od ottonarj non eran versi da coro

IX. Parlando Donato della musica comica della quale nel principio d'ogni commedia allor manoscritta si leggevano, come ancor oggi in tutti gli impressi esemplari si trovano, i nomi non men del compositore de'modi, che del poeta e degli attori; attribuisce a tutta la commedia il canto ed il suono dicendo: *che si rappresentavano le commedie con le tibie pari od impari; e destre o sinistre: che le destre e lidie con la loro gravità la seria elocuzione, le sinistre e serrane con la leggerezza dell'acuto lor tuono i giocosi scherzi nella commedia esprimevano. E che, quando poi e le destre e le sinistre tibie insieme erano nella iscrizione d'una commedia proposte, significavasi allora la mescolanza de' gravi coi giocosi discorsi.* (27)

X. Ma senza perdere inutilmente il tempo nella lunga inchiesta, e nella nojosa enumerazione delle prove e degl'indizj che si rinvengono negli antichi scrittori per istabilir la sentenza, che i drammi tragici o comici fra'Greci e fra'Romani intieramente si cantassero, l'oracolo del nostro solo Aristotile decide la questione con evi-

denza, che non ammette dubbiezze. Dimanda egli ne' suoi problemi; *per qual ragione il tuono ipodorio ed ipofrigio si usasse nella scena, e non si usasse nel coro?* E risponde *che cotesti due tuoni sono adattatissimi ad esprimere le agitate passioni che s' imitano dagli attori in iscena: ma non hanno quella melodia, che si richiede ne'cori: i quali possono più facilmente procurarla, parlando sempre sedatamente, e per lo più in tuono lamentevole.* (28) E come se avesse prevedute le cavillazioni, che a' giorni nostri pongono alcuni critici in uso per sostenere che gli antichi attori non cantassero, ripete poco dopo il nostro Filosofo, e più prolissamente spiega questo problema medesimo: ed io non ardisco di trascurare una ripetizione creduta da lui necessaria: tanto più che non lascia luego a replica alcuna. Ecco tutte le sue parole.

Perchè mai i cori nelle tragedie non cantano nel tuono ipodorio ed ipofrigio? Forse perchè coteste due armonie non hanno assolutamente quella melodia, della quale specialmente i cori abbisognano? Certo si è che il canto ipofrigio ha per natura indole attiva, e perciò nella tragedia del Gerione si rappresentavano in questo tuono gli armeggiamenti, e le sortite: ed è certo altresì che il sodo e maestoso canto ipodorio è più adattato alla cetra di qualunque altra ar-

monia , onde e l' uno e l' altro assai male al coro , ma ottimamente convengono agli attori operanti in iscena ed imitatori degli Eroi , quali erano i duci , ed i principi degli antichi : come non sono all'incontro che uomini ordinarj e comuni i popoli,de'quali il coro è composto. E perciò al coro s'adatta il sedato costume e la flebile armonia, qualità più familiari all' umanità , e che possono esser espresse da altre armonie , ma non mai dal tuono ipofrigio , che ha dell' entusiastico e del furibondo. Con gli altri tuoni si esprimono dunque i patimenti , che i deboli più de' forti son soggetti a soffrire , e perciò quei tuoni si adattano al coro : a differenza dell' ipodorio ed ipofrigio convenientissimi agli attori che operano , e non al coro , il quale non è che un ozioso curatore ; che non presta a coloro a' quali assiste , se non se la buona sua volontà. (29)

Or Avendoci Aristotile insegnato , e provato non esser la *poesia che un' imitazione* ; per poter far uso profittevole della cognizione di questa indubitata verità , è necessario di avere una idea chiara e distinta della natura, dell'essenza, e delle proprie qualità di cotesta imitazione per non correre il rischio di attribuire ad essa gli oggetti , gli obblighi , e le funzioni della *copia* : siccome han fatto uomini per altro chiarissimi nella repub-

blica letteraria, che ingannati dal vedere che queste per altro diversissime arti concordano entrambe nel proporsi la rappresentazione di qualche originale, ne han confuse le operazioni e i doveri, ed han voluto soggettar l' imitazione poetica, che non conoscono, alle leggi della copia che totalmente la distruggono. Ecco dunque le sensibili differenze, che (per quanto io giungo ad intendere) si trovano fra queste due arti oppostissime.

L' arte del copista si propone unicamente di riprodurre con esattezza un originale.

L' arte dell' imitatore si propone di dar loro la somiglianza *possibile* del suo originale *ad una special materia, da quella dell' original differente, che elegge per la sua imitazione.*

Consiste l' eccellenza del copista nella sola riproduzione d' un originale, e perciò nasconde egli ed evita tutto ciò che potrebbe render diversa la sua copia da quello; e se può giunger mai a far tale illusione che sia presa l' una per l' altro, ha toccato l' ultimo punto della gloria che ambisce.

Consiste l' eccellenza dell' imitatore non già nell' esattezza d' un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uso che egli sa far della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiarla: onde quando ancora questa

materia non può per sua natura adattarsi in tutto al vero, non la cambia perciò nè la nasconde l'imitatore, come farebbe il copista, ma la conserva e l'ostenta, affinchè avvertiti gli spettatori da quelle istesse palesi difficoltà insuperabili, riflettano con meraviglia alle tante altre in così poco docile materia dal destro imitator superate. Con l'esempio si schiarirà la sentenza.

Sceglie l'imitator Glicone il marmo per sua materia nella rappresentazione d'un Ercole: e perchè è imitatore, non copista, non aspira a ingannar alcuno; nè vuol che sia creduto vero quell' Ercole, ma vuol bensì rendersi ammirabile, dimostrando sino a qual segno sia stato egli capace di sforzare il marmo a rassomigliarsi ad un uomo. Ed essendo il principale oggetto della sua gloria, non l'illusione dello spettatore (come sarebbe quel del copista) ma la sua vittoria sul marmo, vuol che quel marmo scoperto, e da tutti conosciuto renda sempre testimonianza delle quasi insuperabili difficoltà, delle quali il valente artefice ha trionfato. Nè cotesta vittoria sul marmo è l'oggetto principale, e la principal cura del solo imitatore, ma lo è egualmente altresì dell'espettazione e della meraviglia di tutti i riguardanti, i quali non pretendono mai d'essere ingannati dalle imitazioni, come dalle copie; nè misuran mai

il merito delle prime, dalla sola loro somiglianza col vero, ma costantemente sempre dai maggiori o minori ostacoli che vengono superati nel procurarla. Equindi è che le imitazioni nella creta, nella cera, o nel legno, anche rese verisimilissime col natural colorito, sono universalmente in pregio tanto inferiore di quello in cui sono le imitazioni eseguite nei metalli e ne' marmi: benchè questi col patente colore della materia tanto dal vero si allontanino. Ed infatti, se la somiglianza sola col vero decidesse dell'eccellenza della imitazione, un fantoccio di cenci, ravvolto in vesti usuali, provveduto d'una maschera colorata, e situato in qualche naturale attitudine, potrebbe giungere (come spesso è avvenuto) ad ingannar gli spettatori, sino al segno d'esser creduto vivo e vero da loro: e quel ridicolo fantoccio, perchè può cagionar questa illusione, si lascerebbe d' infinito spazio indietro tutto il merito di quanto il greco scarpello ha mai saputo produrre di più portentoso e sublime. Diciamo, è vero, giornalmente che l' arte di questo o di quel gran poeta giunge a produrre illusione, facendo che gli spettatori od ascoltanti prendano il falso per vero; ma questa è una mera figura rettorica, molto da Virgilio lodevolmente impiegata, quando volendo con tale iperbole esaltare i greci imitatori disse;

Ai metalli *spiranti* altri, nol niego,
Sapran meglio dar forma: e *vivi* i volti
Ecciteran dai marmi. (30)

ma che sarebbe ridicola se si facesse servir di base ad un logico argomento. Poichè è bella, anzi dalla Rettorica suggerita una iperbole che, oltrepassando il vero, fa concepire la grandezza di un' idea, che non può essere spiegata dalle semplici comuni espressioni. Può ben dire un uomo nel trasporto eccessivo d' una passione, *ho tutto l' inferno nel seno*: ma non potrebbe irreprensibilmente soggiungere:

E queste mie voci che udite
Non son che le grida de' tormentati,
Non son che i latrati di Cerbero.

Disse ottimamente il Zappi rapito in ammirazione nell' esaminare la famosa statua del Mosè di Michelangelo:

E vive e pronte
La labbra ha sì che le parole ascolto.

Ma sarebbe caduto in error puerile, se avesse continuato dicendo;

Ascolliamo attenti, e de' suoi detti
Facciam tesoro.

Perchè così avrebbero fondato entrambi i raziocinj loro sulla falsità d' una iper-

bole, la quale asserisce un falso, ma sempre partendo dal vero. Non possiam noi mai valerci per fondamento d'un nuovo raziocinio di quel falso che l'iperbole per impeto asserisce: siccome da quel punto d'altezza, alla quale con lo sforzo d'un primo salto si è il ballerino elevato, non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terren non ritorna.

Da tutto ciò convincentemente si deduce che l'imitatore non essendo copista, nè aspirando perciò ad ingannare alcuno, non si obbliga a conservar nelle sue imitazioni tutte indistintamente le circostanze del vero; ma solamente quelle che la sua industria può giungere a comunicare alla materia in cui si è impegnato di farle, senza mai però abbandonarla o nasconderla. E che per necessaria conseguenza è assioma assai difettoso ed equivoco il dir seccamente (come ogni giorno si dice) *che l'imitatore più degno di lode è quello che fa imitazioni più simili al vero*: ma che converrebbe più distintamente spiegarlo per togliere occasione ai frequenti sofismi: e dir più tosto: *che colui è l'imitator più eccellente, che sa dar più gradi di somiglianza col vero a quella materia che ha scelta; ma senza punto cambiarla.*

Questa semplicissima verità, senza tante filosofiche discussioni, è fisicamente

sentita e dal popolo idiota che non sa farne l' analisi, e da quegli stessi eruditi censori che la contrastano in alcune imitazioni poetiche, abusando della dialettica per sedurre e gli altri e se stessi. Basterebbe per farne prova, che cadesse in mente a qualche eccellente ma sconsigliato pittore di aggiungere ai divini contorni dell' Ercole di Glicone o della Venere di Cleomene il maggior verisimile del natural colorito. Qual sarebbe mai quell' anima stupida (e prendasi pure da qualunque ordine) che non esclamasse stomacata contro la barbara e quasi sacrilega temerità di chi gli avesse coperto il color di que' sassi, che sono il principal fondamento della gloria degl' insigni artefici e della meraviglia de' risguardanti, benchè tanto nel colorito si oppongano alla somiglianza del vero? E (per dare un esempio dell'assurdo medesimo in qualche altra imitazione) a quali fischiate non si esporrebbe un ridicolo attore, che da imitatore divenuto copista, si scordasse della nobile teatrale decenza, con la quale si è impegnato a far le sue imitazioni: e volendo rappresentare il pastore dell' Edipo di Sofocle, o il villano della Elettra d'Euripide, ci comparisse in iscena ravvolto nelle sucide vesti, ed usando le sconce maniere e la corrotta favella, che tanto in somiglianti personaggi son più d' accordo col vero? Chi vuol vedere

quanto in ogni tempo sia stato ridicolo l'imitatore che vuol far da copista, legga nel principio degli *Acarnesi* di Aristofane, come questi si faccia beffe d' Euripide, per li laceri e sozzi cenci ne' quali avea mostrato ravvolto in teatro il suo esule Telefo (eroe d' una tragedia perduta) per esprimerne da copista l'estrema mendicità.

Parmi dunque evidente che essendo imitazioni e la poesia e la pittura e la scultura e tutte le arti loro sorelle, se vogliano essere diverse l' una dall' altra, convien che mai non nascondano, nè pongano altra materia in uso se non se quella che hanno eletta da bel principio, e che specialmente le distingue. Poichè la nobiltà, l' invenzione, la vivacità, l' eleganza, la fantasia, e le altre qualità da esse possedute in comune non potrebbero mai distinguerle: onde debbono i colori costituir l'invariabile essenziale distintivo della pittura; i marmi ed i metalli quello della scultura; e la misurata, numerosa ed armonica favella, abile a dilettar per se stessa, quello della poesia. Ed è così indispensabile in qualunque imitazione l' uso inalterabile e costante di quella materia che la distingue, che in que' casi ne' quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l' imitatore d' abbandonar il verisimile, e non la materia: sicuro che il discreto

spettatore non pretende da lui l'impossibile: e che anzi al contrario si riderebbe a ragione d'uno sciocco scultore, che per dare alle statue quel verisimile, di cui la sua materia non è capace, le fornisse (come già detto abbiamo) d'occhi di vetro. Dunque mi pajono concludentemente provate le tre seguenti verità.

La prima che non v'è poesia senza verso, essendo questo la materia che unicamente la distingue dalle altre imitazioni. La seconda che le mancanze di nobiltà, di numero e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, alterando la materia che costituisce l'imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancor che producano un maggior verisimile. La terza che la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni, trascurate o non conosciute, particolarmente nelle imitazioni poetiche, dalla maggior parte de' critici.

Continua (tornando noi finalmente dopo queste necessarie digressioni all'estratto intrapreso) continua, dico, Aristotile ad insegnarci che gli uomini così inclinati e spinti dalla natura all'imitazione ed al numero (di cui son parti i metri, cioè i versi) proruppero improvvisamente da bel principio ne' canti poetici; che, a seconda dell'indole particolare di ciascuno, altri si compiacquero nell'esaltare con una elevata, armoniosa

favella le altrui lodevoli imprese: altri nel farsi beffe in basso stile delle azioni e de' costumi di persone degne di biasimo e di riso: e che furon queste le prime sorgenti d'onde nacquer poi l'eroica, la giocosa, la tragica, e la comica poesia. Dice che non potean prodursi a' tempi suoi di tai diversi generi di componimenti esempi anteriori ad Omero; ma che in questo si trovan tutti. In Omero, ch' ei solo giudica degno del nome di poeta, non per l'eccellenza del suo scrivere, ma perchè mettendo sempre i suoi personaggi in azione, ha introdotta la poesia drammatica, cioè la tragica ne' suoi poemi eroici dell' *Iliade* e dell' *Odissea*: e la comica nel suo giocoso *Margite*, poema perduto. Dagli esemplari de' quali poemi han tratta poi altri l'idea della tragedia e della commedia.

Dubita Aristotile se a' giorni suoi avesse già conseguita la tragedia, così rispetto a se stessa che alla decorazione teatrale, tutta la perfezione della quale è capace: e rimette ad altro luogo lo scioglimento di questo dubbio. Poichè (dic' egli) essendo nata la tragedia e la commedia da rozzi principii, cioè dagli eroici ditirambi e dagli osceni Fallici canti, che ancora in qualche città di Grecia sussistevano, andò di grado in grado accrescendosi. Eschilo aggiunse il secondo istrione al primo, che avea Tespi introdotto per

sollievo del coro: rese il coro più breve, ed inventò la parte del protagonista, cioè del personaggio principale. Sofocle mise in uso il terzo istrione e la pittura delle scene. Quindi la locuzione divenne più splendida. Il tetrametro, verso composto di trochei, e troppo, per la gravità della tragedia, saltellante e veloce, si cambiò nel jambo, verso attivo, sonoro, comodo agli alterni discorsi e più naturale dell' esametro, il quale ben di rado ci scorre, parlando, involontariamente di bocca, il che frequentemente del jambo avviene; e furono più adorni e distesi gli episodj. Avvertasi che qui per episodio s' intende quello che noi nominiamo presentemente tragedia: poichè non chiamandosi in principio tragedia che il solo coro, il dramma, che tragedia or si chiama, non era che un episodio, cioè *canto aggiunto al coro*. Onde passando così successivamente la tragedia per tanti cambiamenti, conseguì finalmente tutte le parti costitutive della sua natura, cioè fermossi o riposò: ἐπαύσατο. Or parrebbe che quest' ultimo periodo fosse appunto lo scioglimento del dubbio d'Aristotile poc' anzi proposto e rimesso ad altro luogo; e ch' egli credesse che la tragedia fosse giunta alla sua perfezione.

Lo credeva Diogene Laerzio, poichè nella vita di Platone, paragonando i progressi della filosofia a quelli della trage-

dia, dice: *Siccome anticamente nella tragedia operava da bel principio il solo coro, quindi Tespi inventò un personaggio, affinchè il coro potesse prender riposo, Eschilo un secondo, e Sofocle un terzo, e compierono la tragedia; così ne' suoi principj il solo oggetto della filosofia era la fisica; le aggiunse Socrate la morale, ed in terzo luogo Platone la dialettica, e diè l' ultimo compimento alla filosofia.* (31) Ma quando ancora abbian essi creduto, e sia vero che, col terzo personaggio inventato, ricevesse la tragedia da Sofocle il compimento di tutte le parti integrali, indispensabilmente necessarie alla sua costituzione ed alle operazioni sue; non convien credere che voglia dirci Aristotile che Sofocle col terzo suo personaggio abbia posti gli ultimi limiti ai progressi della tragedia. Supplì ben egli col terzo personaggio suddetto la mancanza d'un membro necessario, senza il quale non era atta la tragedia a rappresentar comodamente un' azione; ma non limitò con ciò la facoltà di accrescere il numero degli attori, nè quello de' nuovi ornamenti e delle nuove eccellenze, delle quali potrà sempre arricchirla l' uso industriosamente diverso di quelle parti medesime, che avea la tragedia già conseguite.

Pare altresì che l' asserzione d' Aristotile che *Sofocle aggiungesse primiero il*

terzo personaggio alla tragedia, non possa conciliarsi con gli esempi che abbiamo nelle tragedie d'Eschilo di tre personaggi insieme parlanti: come nelle *Coefere*, *Oreste*, *Pilade e Clitennestra*: e nelle *Eumenidi*, *Minerva*, *Oreste* ed *Apollo*: ma quando Eschilo scrisse queste due tragedie eran già più di dodici anni che Sofocle esponeva in teatro le sue: onde può ben essere di Sofocle l'invenzione, ed averla Eschilo adottata.

Convien parimente osservare che anche intorno all' inventore della pittura scenica non convengono i nostri testi. Aristotile in questo capitolo l' attribuisce a Sofocle, e Vitruvio ad Eschilo. Ecco le parole di Vitruvio. *Agatarco il primo, dando Eschilo al pubblico uno dei drammi suoi, fece in Atene la scena tragica, e ne lasciò un commentario.* (32) Per conciliar dunque Vitruvio con Aristotile, bisognerà figurarsi che Sofocle pensasse il primo a decorare e dipinger la scena, ma che lo eseguisse imperfettamente, come avviene ai primi tentativi: e che Eschilo si approfittasse di questa, come avea fatto del terzo personaggio; valendosi per sopraffare il giovane rivale dell' insigne architetto Agatarco.

CAPITOLO V.

Che cosa sia la commedia. Donde nasca il ridicolo. Che il ridicolo secondo Aristotile è qualità essenziale della commedia. Parere sulle moderne commedie lagrimose. Si sanno i primi autori della tragedia ed i successivi cambiamenti e progressi di questa; ma non così della commedia. In che convengono l' epopea e la tragedia, ed in che differiscono. Che il tempo che può supporre un poeta nel corso d' una tragedia dee restringersi ad un giro di sole, o poco differirne. Considerazioni su questo precetto: e con questa occasione sull' altre due unità di azione e di luogo. Ragioni dello strano e quasi universal progresso delle erronee sofistiche opinioni intorno alle tre unità. Chi è atto a giudicar bene della tragedia, lo è ancora dell' epopea, ma non così per l' opposto.

La commedia, dice Aristotile, è imitazione de' peggiori: non già peggiori, perchè scellerati, ma perchè ridicoli. *Ed il riso nasce da un vizio, o sia deformità, che non produce dolore, nè distruzione del soggetto in cui si trova.* (33)

Dunque secondo Aristotile l oggetto principale della commedia è il ridicolo, o

nasca dalla stravaganza della figura, o dei costumi, o della maniera di ragionare delle persone imitate: siccome quello della tragedia è il terrore e la compassione. Onde a tenore di questa sentenza le moderne commedie lagrimose, opponendosi diametralmente al loro naturale instituto, non sarebbero meno mostruose di quello che diverrebbe una tragedia ridicola. Che il riso ed il terrore caratterizzino la commedia e la tragedia, assai più precisamente che la bassezza o la nobiltà de' personaggi introdotti, si vede chiaramente ne' tragici e ne' comici antichi. Il villano dell' Elettra, ed il pastore dell' Edipo poc'anzi rammentati non fan cambiar natura a quelle tragedie, perchè non ostentano il ridicolo della loro condizione, ma servono di meri istromenti ad eccitare le tragiche perturbazioni: e nell' Anfitrione di Plauto (ch'ei chiamò per gioco tragicommedia) gli Dei e gli Eroi che v'intervengono, non cangiano la commedia in tragedia, perchè non sono impiegati ad altro che a dare occasioni verisimili alle ridicole avventure di Sosia.

Per altro son già diversi anni che coteste commedie lagrimose, tanto secondo il nostro Filosofo alla comica natura contrarie, fanno su' teatri di Francia ed altrove grata ed applaudita comparsa· ed io credo che una costante esperienza meriti rispetto: anche a fronte d'un autorevole

raziocinio, sempre, assai più di quella, a qualche nascosta fallacia soggetto. E, quando è giustificato dall' evento, dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra, a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente dai troppo angusti limiti fra'quali si trova con suo svantaggio ristretto dall'autorità e dal costume: altrimenti i primi tentativi d'ogni arte sarebbero eternamente gli ultimi segni delle nostre speranze: e tutta quella immensa parte del mondo che fra le colonne d' Ercole non è racchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi. Continua Aristotile dicendo, che si sanno della tragedia i successivi cambiamenti e progressi; ma non già così della commedia che, esercitata ne'suoi principj per solo loro diletto da' volontarj e liberi attori, fu coltivata più tardi, e più tardi permessa anzi somministrata al pubblico dai Magistrati. Dal tempo dunque in cui cominciaron le commedie a prender forma, si san bene i poeti che ne scrissero; si sa che Epicarmo e Formi siciliani, furono i primi ad inventarne ed ordinarne i soggetti; e che perciò Siciliana è la loro origine: si sa che Crate fu il primo ateniese che incominciò sulle tracce di questi a spogliarle delle rustiche scurrilità, delle quali erano sino a quel tempo ripiene: ma tuttavia s' ignorano gl'inventori delle maschere comiche

quelli de' prologhi, dell'accresciuto numero degli attori, e di tutte le altre circostanze che al tempo d'Aristotile ornavano già e componevano il comico spettacolo.

L'epopèa, continua Aristotile, conviene con la tragedia nell'essere anch'essa un discorso in versi, ed imitazione d'un'azione: ma differisce dalla tragedia, perchè non pone in uso che una sola specie di versi: perchè non è che pura narrazione: e perchè molto può più distendersi. *La Tragedia si sforza, quanto è possibile, di restringere il tempo della sua azione in un solo giro di sole, o variarlo di poco: e l'epopea non ha limitazione di tempo, benchè non l'avesse per l'innanzi nè pur la tragedia.* (34)

Non ha mai parlato così chiaro Aristotile come nell'antecedente periodo; e pure solennissimi critici, anzi alcuni de' più ostinati assertori dell'infallibilità di Aristotile, o han torto miseramente il senso di questo passo, o sono trascorsi sino al sacrilego (per essi) temerario attentato di contraddirlo. V'è fra loro chi non vuol che per *un giro di sole* abbia potuto intender Aristotile che quello spazio di tempo in cui quest'astro è visibile. Onde a tenore di tale sentenza, altro dovrebbe essere nella state il tempo canonico d'un'azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a

seconda de' climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prendere l'altezza del polo non sarebbe men che ai piloti necessaria ai poeti. Scaligero per sollevarli da queste cure determina di sua autorità il giro del sole al corso di sei, o al più di otto ore: ma il nostro più di lui scrupoloso Castelvetro non vuole assolutamente che il tempo dell'azione teatrale supposto dal poeta ecceda d'un istante quello della rappresentazione. E la ragione (secondo cotesti dotti riformatori invincibile) *è il timore di non guastar l'illusione*, che pessimamente credono esser l'oggetto della imitazione. Falsissimo supposto che ha prodotto anche l'altro a tutta l'antichità incognito precetto della sofistica unità di luogo ristretta ad una sola scena rappresentante o camera, o sala, o piazza, o che che sia immutabile in tutto il corso d'un dramma. Unità non prescritta, anzi nè pur nominata nè da Aristotile, nè da Orazio, nè da verun altro antico maestro: e contraria, come dimostreremo, alla pratica di quei Greci medesimi, che son da loro (non so con quanta buona fede) eternamente citati per supposti fondamenti di così stravagante opinione.

Gridan essi perpetuamente che l'imitazione non può mai andare scompagnata dal verisimile; e direbbero ottimamente se non dessero poi a cotesto tanto

raccomandato *verisimile* una significazione che lo distrugge. Poichè se avesse il verisimile tutte, come essi pretendono, le qualità e le circostanze del vero, cambierebbe natura, e diverrebbe il vero medesimo: e lo spettatore non avrebbe se non se l'ordinario diletto, che suol provarsi nel vedere qualunque cosa vera; ma non già il proprio dell'imitazione, cioè quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rappresentazione del vero eseguita nel falso. L'imitatore, che non intraprende mai di riprodurre il vero (come abbiam di sopra prolissamente provato), ma di darne la somiglianza, *quanto è possibile*, alla materia di cui si vale; ha perfettamente adempiuta la sua promessa e conseguito il suo fine, quando gliene ha data tutta quella di cui la sua materia è capace. Tutto con questa ragionevole misura può servir di materia all'imitazione, benchè pochissimo adattabile al vero che s'imita. I maestri, per cagion d'esempio, de' fuochi artifiziati di *gioja* imitano le fontane col fuoco, quelli delle fontane imitano le girandole con l'acqua: nè v'è alcuno a tal segno ridicolo, che condanni le loro imitazioni d'inverisimili, perchè non riscaldino queste acque imitatrici del fuoco, e perchè non bagnino quei fuochi imitatori dell'acqua.

E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante senten-

za d' alcuni, che trattano d' inverisimile e sciocco il dramma musicale, perchè in esso gli attori vanno cantando a morire: come se dalla prima sua origine non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale d' ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato e canoro.

E imitazione la tragedia d' un' azione illustre e memorabile. Si obbliga il poeta di darle tutto quel verisimile del quale sono capaci i materiali che ha scelti, e dei quali è costretto a valersi per far la sua imitazione. Il suo materiale, in quanto al tempo, non consiste che in tre o al più quattro ore; oltre le quali, per legge di ragionevole invecchiato costume, non può trascorrere la durata d' uno spettacolo drammatico, senza abusar della pazienza degli spettatori: ed in quanto al luogo, non è la sua materia che l' angusto spazio d' un palco largo intorno a trenta o quaranta piedi, ed assai più talvolta lungo, ma inutilmente; perchè se voglion gli attori essere ben veduti ed intesi, non possono, rappresentando, molto dall'orchestra dilungarsi. Or, se fosse, come mai non è stato, obbligo dell' imitatore il conservar tutte nelle sue imitazioni le circostanze del vero, non potrebbe un poeta drammatico prendere a rappresentare altre azioni, se non se quelle alle quali fosse sufficiente il breve corso di tre ore o quattro, per proporle, anno-

darle, e discioglierle; ed alle quali bastasse il misero spazio immutabile di trenta o quaranta piedi incirca di terreno per farvi decentemente comparire tutte le persone di grado e di sesso diverso che la favola esige: e per farvi succedere tutte le varie azioni subalterne, inevitabili produttrici della principale; e per prepararvi e farvi succedere tutte le interessanti situazioni, e peripezie utili a trattenere e sorprendere con diletto lo spettatore, ed indispensabilmente necessarie a render verisimile la catastrofe. Da tutto il vastissimo magazzino istorico e favoloso io non vedo quante azioni illustri saprebbero suggerire i moderni legislatori ai poveri poeti drammatici. Azioni dico che non abbiano avuto bisogno che di trenta o quaranta piedi di terreno per campo sufficiente di tutte le varie loro vicende; nè più di tre ore o quattro di tempo per nascere, per crescere e per finire. Vedo per altro assai bene, e meco lo vede ognun che abbia senno, che se dovessero osservarsi cotesti novelli canoni drammatici, rarissimi e quasi nessuno de' più illustri istorici o favolosi avvenimenti potrebbe rappresentarsi in teatro, senza esser defraudato delle più belle e delle più necessarie circostanze, per le quali è dilettevole e verisimile: e vedo che per l'inevitabili informazioni dello spettatore converrebbe eternamente infastidirlo con oziose narrazioni,

e (con manifesta lesione d'un contratto di buona fede) presentargli così un epico, in vece d'un promesso poema drammatico.

Ma nessuno degli antichi maestri, nessuno de' grandi, da Tespi sino a Cornelio giustamente ammirati, antichi, o moderni artefici, nessun nè greco, nè latino, nè odierno spettatore, purchè non sia avvelenato dalla sofistica recente dottrina, nessuno è mai caduto finora nel mostruoso paradosso di credere obbligata l'imitazione ad esprimere tutte le circostanze del vero. Quindi con approvazione universale tutti gl'illustri cultori della drammatica poesia si sono studiati finora di render simili al vero le loro imitazioni; ma in quelle parti solo, nelle quali poterono essere dalla materia secondati, cioè nell'artificiosa, ma naturale condotta d'una favola: nella vera pittura de' caratteri e de' costumi: nella nobile, chiara, ed espressiva locuzione, e nel continuo soprattutto violento contrasto degl'inquieti affetti del cuore umano: e tutti han poi, tutti concordemente abbandonato il peso di supporre le circostanze del tempo e del luogo non rappresentabili dalla sua materia, alla immaginazione degli spettatori: siccome l'insigne rammentato Cleomene ha creduto suo debito il dar solamente al marmo quel verisimile del quale esso marmo è capace, cioè l'attitudine ed il contorno della sua bellissima Ve-

nere: ed ha lasciato che vi si figuri chi vuole il vivace lume degli occhi, l'oro de' capelli, il latte delle morbide carni, e le rose e i gigli del viso.

Tutte coteste incontrastabili ragioni si confermano e si avvalorano coi molti esempi di quei greci medesimi e latini drammatici, dell'autorità de' quali si valgono i novelli legislatori, per abusar del nostro rispetto verso di quelli, a favore della sofistica loro invenzione. Esempi per altro così patenti che non possono essere stati se non se per eccesso d'innocenza traveduti, o per iscarsezza di sincerità dissimulati.

Luogo. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, Oreste è da bel principio in Delfo nel tempio d'Apollo: poco dopo, senza miracolo si trova in Atene, dove continua e termina la tragedia. Si dimanda se il luogo è cambiato?

Tempo. Nell'*Agamennone* del medesimo incomincia la tragedia una guardia situata su la cima di una torre, e di là informa gli spettatori che il suo incarico è di osservare attentamente quando si vegga da lontano risplendere un fuoco, che da Troja in Argo, luogo dell'azione, dee di montagna in montagna successivamente essere acceso, per avvertir prontamente Clitennestra della presa di quella città. Vede il fuoco: corre a darne avviso alla regina: e quasi nel momento

medesimo giunge Agamennone. Dunque o nel suo viaggio ha eguagliata Agamennone la celerità della luce, o dura la tragedia diversi giorni, o non ha creduta Eschilo obbligata la sua imitazione alle circostanze del tempo.

Tempo. Nelle *Trachinie* di Sofocle, Dejanira, che dimora in Trachinia, luogo dell' azione, consegna la veste avvelenata al servo Lica, perchè la porti in suo nome in dono ad Ercole, che si trova sul promontorio Cenèo. Va Lica ad eseguire il comando. Illo figliuolo d' Ercole presente sul promontorio suddetto alla consegna, è spettatore di tutti i funesti effetti del dono: corre in Trachinia, e ne fa il racconto a Dejanira sua madre. Il promontorio Cenèo è lontano da Trachinia sessanta miglia italiane incirca. Si dimanda se possano trascorrersi cento venti miglia nello spazio di tre ore o quattro, tempo della rappresentazione!

Luogo. Nell' *Ajace flagellifero* di Sofocle fa intendere Ajace agli spettatori che ha risoluto di uccidersi: e che vuol cercare altro luogo più solitario per non esserne impedito dalle persone che lo circondano. Parte da queste col pretesto di andare a purificarsi in una vicina sorgente. Dopo qualche scena ricomparisce sul medesimo palco dagli altri e dal coro abbandonato: ha trovato il luogo che cercava, e vi si uccide. Si dimanda se il

luogo ritrovato è lo stesso, dal quale poc' anzi per cercarlo è partito?

Luogo. Nell' *Ercole furioso* d' Euripide, un domestico nell'atto quarto racconta al coro, che si trova al solito in piazza, tutti gli effetti del furore d' Ercole succeduti nell' interno del palazzo. Megara, ed i figli uccisi: Amfitrione desolato: Ercole tornato finalmente in se stesso, prosteso per disperazione in terra, e col capo involto nella sua veste. Tutta questa vastissima strage succeduta nell'interno del palazzo, e dal domestico raccontata, con tutte le persone morte o mal vive, si vede poco dopo dagli spettatori e dal coro che non ha mai abbandonato la piazza. Anzi vi sopraggiunge Teseo, che fa lunghissima scena con Ercole prosteso tuttavia ostinatamente in terra, per ridurlo a scoprirsi il capo, e levarsi in piedi. Si dimanda se il luogo debba figurarsi cambiato: o se dobbiam credere più tosto, che per l' apertura d' una porta necessariamente non vicina agli spettatori possano essere ascoltati gli attori e vedute le azioni, che nell' interno della reggia si rappresentano.

Tempo. Nell' *Infigenia in Aulide* dello stesso Euripide, nel tempo che si recitano quattro soli versi, incomincia e finisce con tutte le sue cerimonie un solenne sacrificio che si celebra fuori della scena, e n' è spettatore il coro, che mai

non l' abbandona. Mi si dica se il tempo è alla moderna osservato.

Tempo. Nell'*Andromaca* d' Euripide al verso 1008 si vede partir di Ftia Oreste per andare a Delfo, città che distano fra loro di novanta miglia italiane incirca, secondo Ortelio. Vi giunge, vi commette il decantato assassinio di Pirro con molte circostanze: ed al verso 1070 giunge da Delfo in Ftia il messo a far di tutto il racconto, e nel tempo del viaggio due volte fatto, e di tante tumultuose vicende passate, i personaggi, che non han mai abbandonata la scena, non hanno potuto pronunciare che soli 62. versi.

Luogo. Nelle *Nuvole* d'Aristofane si vede che il vecchio Strepsiade nella sua camera in tempo di notte non può dormire, agitato per essere imminente il termine del pagamento de' suoi debiti, e mancandogliene il modo, dice che potrebbe ajutarsi s'egli avesse imparato nella scuola di Socrate a far credere il falso per vero. Disperando all' età sua d' esser più capace d' apprenderlo, risolve di farlo imparare al suo figliuolo, che dorme nella camera medesima. Lo sveglia, il persuade, e, senza lasciar vôta la scena, si trovano subito entrambi nella strada pubblica, alla porta della casa di Socrate. Consumano quivi qualche tempo col servo del Filosofo in dimande e risposte ridicole. Sono finalmente ammessi, e trovano Socrate,

che sospeso in un canestro a mezz' aria affinchè i suoi pensieri non contraggano niente di terrestre, istruisce di là i suoi discepoli, che l' ascoltano in assai strane ed indecenti attitudini. L' abate d' Aubignac non vuol che qui sia violata la sua sofistica unità di luogo: e non ne adduce altro argomento che la sua compassione per l' ignoranza di chi lo crede. Io mi trovo compreso fra i compatiti, perchè non so immaginarmi come la camera da dormire di Strepsiade, la strada pubblica, e la scuola di Socrate possano essere un luogo solo considerato secondo il suo rigore.

Luogo. Nella *Pace* del medesimo, Trigèo sceneggia in Atmone, poi in aria, indi in cielo; torna finalmente in terra alla grotta fin allor non veduta, dove è imprigionata la Pace.

Luogo. Negli *Uccelli* del medesimo l' azione comincia in terra, e poi si trasporta e finisce nell' aerea città di Nefelococcigia.

Luogo. Nelle *Feste di Cerere* del medesimo l' azione incomincia in istrada; poi passa, continua, e finisce nel tempio di Cerere.

Luogo. Nelle *Rane* del medesimo, Bacco comparisce alla porta della casa di Ercole, da cui come pratico s' informa del cammino, che dee tenersi per andare all' Inferno. Si vede poi Bacco sulla riva

di Stige: quindi su la sponda opposta: e poco dopo alla porta del palazzo di Plutone.

Tempo. Nel *Pluto* del medesimo incomincia l'azione in un giorno: comprende tutta la notte susseguente: e poi nel giorno secondo si rappresentano tre atti intieri. Non so come tutto ciò possa comodamente collocarsi nello spazio di tre ore o quattro.

Luogo. Nell' *Anlularia* di Plauto, Euclione nel fine dell'atto terzo dice volere andare a nascondere il suo tesoro nel tempio della Fede. Nella seconda scena dell' atto quarto comparisce Euclione nel luogo dove ha detto di volere andare. Parmi che i luoghi sien due.

Tempo. Ne' *Captivi* del medesimo, Filocrate nel fine dell'atto secondo parte da Calidone d'Etolia, luogo della scena. Va in Elide nel Peloponneso: tratta ivi il cambio di due schiavi: nella seconda scena dell'atto quarto si sa già ch'egli è di ritorno in Calidone: e nell' atto quinto comparisce in iscena egli stesso; avendo nel tempo di poco più d' un atto corse dugento trenta miglia incirca, e trattato e concluso un affare.

Luogo. Nella *Mostellaria* del medesimo incomincia la commedia alla porta, o dentro d'un cucina: segue nelle camere della meretrice, che si adorna: continua nella casa medesima con un solenne

banchetto: e quindi nella pubblica strada, innanzi alla porta chiusa della casa medesima di cui si è veduto l'interno.

Luogo. Nel *Truculentus* del medesimo la commedia incomincia, come l'antecedente, in istrada: e nell'atto secondo la meretrice *Phronesium* finge essere in letto di parto, e riceve visite in tale situazione. Naturalmente non istava in letto in istrada.

Luogo. Nel *Miles gloriosus* del medesimo, quando nel quinto atto si vuol castrare il povero Pirgopolinice, non parmi che un' operazione così indecente e punibile possa supporsi tentata in istrada, dove sono passati i quattro antecedenti atti della commedia.

Luogo. I banchetti, o per meglio dire i dissoluti bagordi che si rappresentano a tavola nell' *Asinaria*, nel *Persa*, e nello *Stico*, dobbiam forse credere che Plauto per timore di cambiar la scena, abbia inteso che si celebrino in istrada, luogo supposto da bel principio nelle tre suddette commedie?

Tempo. Nell' *Heautontimorumenos* di Terenzio è giorno per tutto l' atto primo sino alla terza scena dell' atto secondo, al settimo verso della quale incomincia a far notte, *vesperascit*. Al primo verso dell' atto terzo incomincia ad albeggiare. *Lucescit hoc jam*. Intanto è passata una intera notte celebrata con le lincenziose

feste Dionisie: e manca ancora la rappresentazione di quasi tre atti per giungere al fine della commedia. Non è facile il ritrovar qui la rigida unità di tempo pretesa dai moderni legislatori.

Luogo, Nella commedia medesima non riesce più facile il trovar l'unità di luogo. Si vede un vecchio padre, che crede aver perduto il suo figliuolo, per averlo ridotto alla disperazione col suo soverchio rigore: e vuol punir se medesimo, menando una vita laboriosa e stentata. Un suo pietoso vicino, che lo trova zappando la terra, si affatica a farlo desistere da così duro esercizio. Tutto il resto della commedia ha bisogno che si supponga una strada pubblica con varie case, dalle quali si esce e si entra, e si parla or su la porta dell'una or dell'altra con le persone di dentro. Le strade pubbliche non si zappano: onde oltre la strada convien figurarsi anche il campo che si lavora. Il povero Menagio non ha saputo vedere le due unità di tempo e di luogo in questa commedia: nè hanno potuto illuminarlo tutti i mendicati sutterfugj, nè tutte le ingiurie grossolane, delle quali l'abate d'Aubignac ha largamente condito il suo Terenzio giustificato.

Luogo. Negli *Adelfi* del medesimo Terenzio, se si fosse l'autore creduto obbligato alla nuova sofistica unità di luo-

go, come avrebbe potuto verisimilmente nella prima scena dell' atto terzo fare uscir nella strada pubblica, luogo supposto nel corso della commedia, l' onesta cittadina Sostrata con la sua nutrice, per discorrere unicamente con essa all' aria aperta delle proprie vergogne? cioè della figliuola violata, della gravidanza e del imminente parto della medesima? Cose tutte, delle quali la femminil verecondia dee permettere a pena di far parola nel più nascosto angolo di una casa privata?

Tempo. Se avesse creduta Terenzio legge inviolabile dell' imitazione drammatica la superstiziosa osservanza del tempo, ne avrebbe dato un molto più lungo tratto nell' *Hecyra*, atto quinto, scena seconda e terza alla meretrice Bacchide. Si vede entrar questa nella casa della cittadina Mirrina, e poi uscirne mentre si sono recitati in iscena dodici soli versi. E che ha mai saputo fare in quella casa Bacchide nel tempo che si sono recitati quei soli dodici versi? Ha procurato ed ottenuto di persuadere la cittadina con proteste e con giuramenti di non aver essa più consuetudine alcuna con Pamfilo sposo della figliuola di quella. Mentre ella parlava è riconosciuto dalla cittadina un anello che Bacchide avea in dito. Bacchide richiesta racconta in quale occasione l' avea avuto in dono da Pamfilo. La cittadina, considerato l' anello, contrac-

cambia il racconto, narrandole come quello è l' istesso che avea in dito la sua figliuola, e che a lei fu rapito da colui che la violò nell' oscurità di una notte. Quindi confrontando i tempi e le circostanze si viene in chiaro che il violatore è il medesimo Pamfilo divenuto sposo della donzella, ch' egli avea antecedentemente, senza conoscerla, violata. Or se il tempo necessario ad un' azione non dovesse mai esser più lungo di quello della rappresentazione, gli spettatori, che han veduta entrare ed uscir Bacchide, mentre si son recitati in iscena dodici soli versi, e che sentono poi raccontar da lei le tante cose dette, ascoltate, investigate, e schiarite, senza apparenza di verisimile, in così brevi momenti, dovrebbero condannar Terenzio, come ignorante delle regole teatrali: ma nessuno spettatore greco o latino, antico o moderno, idiota o letterato, purchè non ne abbian corrotto il natural giudizio i sofismi de' nuovi legislatori, nessuno ha mai creduto finora soggetto il dramma a regola così puerile, solo ai dì nostri insegnata: e contraddetta non solo dagli antichi e tragici e comici poeti, ma fin dagli scrittori di dialoghi. Legganai quelli di Teocrito, e particolarmente l' Idillio XV intitolato le *Siracusane*, poema affatto rappresentativo: e troverassi che l' Azione di questo incomincia in una camera chiusa; continua per le pub-

bliche strade, e termina nella reggia di Alessandria.

Da tutta cotesta, forse nojosa, serie di citazioni, che sentirebbe del pedantesco, se non fosse inevitabile, si scuopre primieramente quanto solido fondamento possa avere il nuovo rigoroso sistema dell'unità di tempo e di luogo su la pratica degli antichi; e specialmente de' Greci, de' quali i nostri riformatori ci propongono sempre magistralmente l'esempio, che prova, come si è dimostrato, assolutamente il contrario. E se ne deduce in secondo luogo la seguente limpidissima verità, che assolve gli antichi drammatici dall'accusa di mille e mille inverisimilitudini, nelle quali, rispetto ai luoghi delle azioni, sarebbero incorsi, se avessero al sofistico canone dell'unità di luogo creduto il dramma obbligato.

La verità palpabile che se ne deduce si è, che mai non han preteso gli antichi che la loro scena esprimesse i luoghi speciali, ne' quali si suppone che succedano e l'azione principale e le subalterne d'un tale o tal altro dramma. Che servì da bel principio la scena unicamente al comodo degli attori, non dell'Azione: e che i magnifici ornamenti onde fu poscia arricchita, furono ben analoghi al genere dello spettacolo, o tragico o comico o satirico: ma non già alle proprie

e particolari vicende di questa o di quella favola, che attualmente si presentava.

Il luogo delle rappresentazioni drammatiche non fu ne' più remoti tempi della tragedia, che un sito o scelto o ad arte formato, nel quale le frondose piante native, o quelle ivi a tal uso d'altronde trasportate, difendevano dai raggi del sole gli attori nel tempo della rappresentazione: e da σκιὰ *ombra*, prese il nome di σκήνη *scena*, *o sia luogo ombroso*; nome che sino a' dì nostri costantemente conserva.

> *Le disposte senz' arte*
> *Semplici là del Palatino colle*
> *Natie piante selvagge eran la scena.* (35)

Or cotesta frondosa scena, fatta allora per comodo solamente degli attori, non era certamente imitazione de' luoghi supposti nell'azione che si rappresentava: ma rimaneva all' immaginazione degli spettatori tutto il peso di figurarseli. Nè quando poi andò crescendo successivamente sino all'eccesso il fasto teatrale fra' Greci e fra' Romani; che Sofocle valendosi, al dir di Vitruvio, dell'insigne architetto Agatarco, incominciò in Atene ad ornar di pitture la scena; che la rivestì in Roma, come e Plinio e Cicerone asseriscono, C. Antonio d'argento, Petrejo d'oro, Q. Catulo d'avorio, e giunse a caricarla

M. Scauro di tremila statue di bronzo e di trecento sessanta colonne di marmo; nè pure allora, dico, si pensò mai nè dagli architetti che dovesse esprimere la scena gli speciali luoghi supposti dall'uno o dall' altro dramma che esponevasi al pubblico. La parte degli antichi teatri che s'intendeva sotto il nome di scena non era propriamente che il vasto prospetto esteriore d'un reale edificio elevato per ornamento nel fondo del palco, sul quale passeggiavano e recitavano gli attori, che non palco allora, come presentemente da noi, ma proscenio chiamavasi: cioè *luogo innanzi alla scena.* Ed affinchè gli ornamenti fossero confacenti al genere dello spettacolo, se dovean recitarsi tragedie, esprimeva quel prospetto la facciata esteriore d'un edificio reale: se commedie, strade e case cittadine: e se drammi satirici, selve, monti, spelonche e campagne: ed i poeti imitatori, persuasi con tutto il popolo, che l'imitazione non è obbligata, quando la sua materia nol soffra, ad esprimere tutte le circostanze del vero, supponevano, sempre d' accordo con gli spettatori, sopra un palco medesimo tutti quei diversi luoghi che il corso dell' azione rappresentata successivamente esigeva. Come gli avean supposti gli antichi prima sopra un solo carro di Tespi: quindi sopra un palco solo, adombrato di fronde:

e finalmente su quelli che il fasto greco e romano ornò di magnifiche scene. Anzi, anche dopo la moderna incantatrice invenzione degl'istantanei cambiamenti delle apparenze teatrali, che scaricano la fantasia degli spettatori dal peso di figurarseli, che rendono più verisimili le azioni che vi succedono, e che aggiungono allo spettacolo un così generalmente gradito ed ingegnoso ornamento; anche, dico, dopo tale invenzione gl' istrioni di tutte le nazioni più colte d' Europa, tenaci dell' antico costume, han continuato sino a' di nostri a valersi, senza rimprovero, del natural diritto dell' imitazione, rappresentando sopra un palco medesimo, la di cui scena non era o che un semplice panno, o l' aspetto esteriore di qualche cittadina abitazione, tutti i vari avvenimenti d' una commedia: e lasciando agli spettatori il carico di figurarvisi or la strada, or la camera, or qualunque altro diverso luogo in cui avrebber dovuto naturalmente succedere. E chi, contraddicendo a tal pratica, nella quale tanti secoli han visibilmente convenuto, volesse ostinatamente co' moderni riformatori sostenere *che fra gli antichi in quel primo luogo immutabile che mostravano, o supponevano i loro teatri nell' incominciarsi d' un dramma, dovessero, senza cambiamento alcuno, nè reale nè supposto, tutti assolutamente succedere gli avveni-*

menti di quello: tratterebbe senza avvedersene di puerili ed inetti quei Greci stessi che adora. È indubitato che le scene o tragiche o comiche degli antichi non figuravan mai, nè potevano figurare alcun luogo chiuso, interno o coperto; ma sempre l'aspetto esteriore di regi o cittadini edificj: e per conseguenza il palco, che ad esse scene era innanzi, non potea figurar altro mai che piazze, strade, o simili altri pubblici scoperti luoghi. Or, se la scena in un dramma non avesse mai dovuto supporsi cambiata, Euripide nell' *Oreste* farebbe giacere in letto nella pubblica piazza il suo infermo protagonista, e ricevere in questa comoda e decente situazione le ufficiose visite delle matrone argive. Farebbe nell' *Alceste* uscire dalle sue camere la moribonda regina, che sa di certa scienza il preciso imminente ultimo momento della sua vita, per venire, senza alcun bisogno, unicamente a fare in piazza il suo testamento e morirvi. Farebbe nell' *Ippolito* che scegliesse Fedra inferma di corpo e di mente la piazza pubblica per venirvi a confessare alle donne di Trezene lo scellerato suo vergognoso amore, che nel segreto della reggia non avea osato di palesare alla confidentissima sua nutrice. Ogni momento si vedrebbero nelle antiche tragedie uscir nelle pubbliche piazze le regine e le vergini reali, spesso senz' alcuna compagnia,

e per lo più non con altro motivo, che con quello di venire a confidare all' aria aperta le secrete loro e non sempre lodevoli angosce, e poi tornarsene in casa: e tutti finalmente nelle commedie i più licenziosi banchetti, e più bisognosi d' esser nascosti si rappresenterebbero in istrada. Or, nel dubbio di dover decidere se abbiano puerilmente errato da Tespi sino a Cornelio tutti i più esperti e celebrati drammatici, senza che in tanti secoli siasi alcuno avveduto del loro errore, o se debba reputarsi più tosto un insigne paradosso la farisaica moderna legge della metafisica unità di luogo, immaginata da chi o non ha mai calzato il coturno, o sempre, se ha voluto tentarlo, miseramente è caduto: in tal dubbio, dico, non pare a me che il determinarsi sia malagevole impresa.

E come, dirà qualcuno, è mai potuto avvenire che un paradosso, al parer vostro, così visibile siasi a tal segno propagato e stabilito e fra molti dotti, e fra quelli che si sforzano di parerlo? Si risponde in primo luogo che paradosso più grande è il pretenderne ragione, dopo gl' innumerabili esempi di tante e tante stravaganti opinioni letterarie, che avendo sopra non solidi fondamenti per molti secoli felicemente regnato, si son poi trovate assurde ed insussistenti. Ma pure del paradosso delle tre sofistiche unità di cui si tratta, non

sono tanto impercettibili, che non possano investigarsi ed assegnarsene le cagioni. Era già esso nato in Italia, rispetto almeno alla rigida unità di luogo, fra le altre sottigliezze del nostro Castelvetro, quando l'abate d'Aubignac se ne attribuì in Francia l'invenzione: e quando fu ivi da alcun altro critico come nuova scoperta adottato. Ma sarebbe esso forse rimasto dimenticato e sepolto fra gli altri infiniti sogni letterarj senza la potenza del celebre Cardinale di Richelieu. Questo, come a tutti è ben noto, protettore in apparenza, ma rivale internamente implacabile, nella gloria poetica, dell' insigne P. Cornelio, ferito nel più vivo dell' animo dagl' insoffribili a lui strepitosi ed universali applausi che riscuoteva giustamente il gran *Cid*, irritò contro al povero autore i letterati tutti e le Accademie intiere. Allora, congiurando insieme la malignità e l'adulazione, fu assordata ed inondata la Francia, anzi l'Europa e di grida e di scritti concordemente diretti a provar l'ignoranza del gran Cornelio delle supposte antiche leggi drammatiche: e specialmente di quella delle tre metafisiche unità. E di questa opinione, così solennemente promulgata, concorsero poi mirabilmente a favorire i progressi il seduttore allettamento della novità: il rispetto per la falsamente supposta pratica degli antichi, della quale a pochi era facile il conoscere l' insussisten-

za: il credito degli eruditissimi critici che senza la minima esperienza del teatro, se n' eressero francamente in maestri: lo specioso sofisma delle leggi del *verisimile*, confuso supinamente col *vero*: il falso supposto che sia l' illusione l' oggetto delle imitazioni: la facilità di parere intelligenti, e di pronunciare sentenze magistrali sul merito de' più conspicui scrittori, con la sola corta suppellettile della dottrina della unità: e soprattutto finalmente il maligno piacere che, per universal difetto dell' umana natura, pur troppo volentieri ci procuriamo, mendicando ed abbracciando avidamente qualunque occasione o pretesto di vendicarci della superiorità degli altrui talenti.

Ma dunque, esclameranno qui i rigoristi, in virtù dunque di tutto cotesto vostro raziocinio voi pretendete che debba concedersi una libertà illimitata alla moltiplicità delle azioni drammatiche, ed al tempo ed al luogo nel quale debbono esse compirsi. La conclusione, con pace de' mici oppositori, se ve ne sono, non è nelle regole della dialettica. Dal non creder io nè utile, nè verisimile, nè necessario, nè possibile il ridurre le azioni teatrali alla indivisibilità d'un punto matematico, non può legittimamente dedursi che, trascorrendo alla opposta estremità, io creda permessa al dramma tutta l'indefinita vastità degli spazj immaginarj.

Est inter Tanaim quiddam Socerumque Viselli.

So ancor io che tutti i membri non già d'un dramma solo, ma di qualunque componimento, tanto in prosa che in verso, quando ancor non sia che una lettera, debbono aver tale relazione fra loro, che possa chi legge e chi ascolta formarsi agevolmente una sola e semplice idea di quel tutto, di cui essi son parti. Ripeto con venerazione anch'io l'aureo precetto d'Orazio.

Tutto in somma esser dee semplice ed uno (36)

ma so ancora, per insegnamento dello stesso maestro, che:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell'ottimo scrittor. (37)

E so che senza cotesto *sapere*, cioè senza *il buon giudizio*, raro e gratuito dono della natura,

Mentre evitar lo stolto
Vuole un error, nel suo contrario inciampa. (38)

onde per ordinario avviene che quando

Breve esser voglio,
Divengo oscuro: a chi nettezza affetta,
Manca nervo ed ardir: gonfio diviene
Chi grande esser desia: rade il terreno
Chi troppo cauto ogni procella evita. (39)

Ora in questo vizioso estremo sono appunto visibilmente trascorsi quegli eruditissimi critici, che, tanto ricchi di dottrina quanto poveri d'esperienza, han pronunciata come legge inviolabile dell'epica e della drammatica imitazione gl'impraticabili eccessi delle tre metafisiche unità, che pretendendo di renderle perfette, le difformano e le distruggono; come sarà costretto di confessare chiunque vorrà, con moderazione giudiziosa, senza fanatismo di partito, e con la scorta autorevole d'Aristotile medesimo, meco indifferentemente considerarla.

Incominciando dunque dall'unità dell'azione, della quale ha solamente fatto menzione Aristotile, conviene risovvenirsi ch'ei vuole che sia *una*, *riguardevole*, *finita*, *di lunghezza proporzionata alla maggiore o minore estensione delle sue diverse imitazioni*: *e non così picciola*, *che non possano distinguersene le troppo minute parti*, *nè così vasta*, *che non possano vedersene insieme le proporzioni nel tutto*. Fin qui è molto intelligibile l'insegnamento, e ben degno di così gran maestro: si concepisce facilmente che l'attenzione dello spettatore o del lettore, riunita in un solo illustre e tutto insieme visibile oggetto, debba produrre un più sensibile e più perfetto piacere: e per quanto l'ubbidienza al precetto ha potuto esser secondata dalla mia facoltà, ho

studiosamente procurato di non mai trasgredirlo. Ma le spiegazioni poi con le quali intende Aristotile di rischiarar il suo insegnamento, se non sono con prudente moderazione, secondo la mente del filosofo, interpretate, parrebbe che restringessero ad un insoffribile eccesso l' arbitrio del poeta inventore: e che secondassero il sofistico rigorismo de' critici. Dice Aristotile:

Tutto quello che può esser tolto od aggiunto, senza alterar visibilmente la costituzione d' una favola, non è membro della medesima. (40)

Or chi, sullo stile degl'inesperti rigoristi, volesse tenersi in questo canone al nudo apparente senso delle parole, ridurrebbe a meri scheletri scarnati tutti i poemi, e metterebbe Aristotele in manifesta contraddizione con se medesimo. Nell' Iliade, nell' Odissea e nell' Edipo tiranno si trovano non una, ma molte parti, che potrebbero esser tolte senza visibile alterazione del tutto: e pure ci son proposti da Aristotile come esemplari perfetti. Quale alterazione soffrirebbe mai la costituzione dell' Iliade, se altri ne togliesse in parte il lungo catalogo delle navi, o i prolissi funerali di Patroclo? Quale l'Odissea, se si scemasse o si accrescesse il numero degl' inciampi che differiscono il ritorno d'Ulisse? Di qual necessario membro rimarrebbe scemo l' Edipo tiranno di Sofocle, se ne fossero affatto

rimossi tutti gli ultimi 344 versi, e terminasse il dramma quando al verso 1206 convinto finalmente il protagonista d'esser egli l'incestuoso ed il parricida che si cerca, prende gli ultimi congedi dalla luce del sole, ed abbandona disperatamente il teatro?

Ahi me misero! Ahi lasso! È certo, è chiaro
Tutto il terror de' casi miei. Ti miro
Or per l' ultima volta,
Diurna luce. Io sventurato, io nacqui
Da chi l' esserne nato
Ora è mia colpa. In detestabil nodo
Con chi men lice il talamo io divisi:
Chi men doveasi io scellerato uccisi. (41)

La troppo visibile contraddizione che nascerebbe in Aristotile dal rigoroso senso di questo canone, che in apparenza condanna quegl'istessi poemi che ci propone per esemplari perfetti, non è il solo motivo che dee persuaderci a discretamente spiegarlo. Senza ricorrere alle induzioni ed alle conghietture, abbiamo in questo trattato dell' Arte Poetica la chiara spiegazione della mente del filosofo, limpidamente da lui nell' ultimo capitolo espressa. Ei dice:

Nell' Iliade e nell' Odissea vi sono ben delle parti che hanno una propria loro convenevole grandezza; ma ciò non ostante cotesti due Poemi sono in se stessi perfetti: e sono ottima imitazione d' una Azione sola, QUANTO È POSSIBILE. (42)

Dunque, col sopraddetto così rigido a prima vista e tanto da' critici esaltato canone, l' unità che richiede Aristotile in un' Azione, non è un punto matematico indivisibile: e non ha mai egli voluto che sia negata la facoltà ai poeti di render membro legittimo de' loro poemi quell' episodio che può togliersi senza alterazione del tutto, anzi che concede loro l' arbitrio del maggiore o minor numero delle parti, di cui vuole il poeta che si formi quell' *uno*, cioè quel *tutto*, del quale egli è creatore; ancor che non sien esse assolutamente necessarie, ma verisimilmente e con profitto congiunte. Quando il pittore, imitando un arbore, lo forma di maggiore, a suo capriccio, o minor numero di rami, di frutti e di fiori, e vi esprime tra le fronde o un usignuolo che canti, o due tortore che si vezzeggino, a me non parrà mai che debba reputarsi membro spurio della sua imitazione alcun di quei frutti, di quei fiori, di quei rami o di quegli uccelli, per la sola ragione che potrebbero esservi e non esservi, senza che il tutto ne soffrisse una sensibile alterazione. Anzi, purchè non abbia violato l' imitator le leggi del verisimile, facendo nascere sul pero delle zucche o de' poponi, o annidarsi su gli alberi i caprioli o i delfini, non solo crederò legittimi cotesti membri, ma parti necessarie ed integrali, delle quali la fantasia

creatrice dell' imitatore ha voluto che sia composto quel tutto che ci presenta. Ha bastato, per cagion d'esempio, al gran Cantore dell' ira d' Achille, per legittimare il suo catalogo delle navi, l' oggetto di rendersi grato alle città, alle repubbliche ed alle più illustri famiglie della Grecia; tutte ambiziose allora d' esservi rammentate, per aver parte nella gloria della spedizione trojana: ed ha bastato a Sofocle, non men che ad Omero per giustificar la sopprabbondanza de' funerali di Patroclo e d'Ettore, e del ritorno d' Edipo in teatro dopo lo scioglimento del nodo della sua favola, ha bastato, dico, la cura di secondare il funesto genio degli spettatori d' allora, avidi delle più tetre pompe funebri e delle più atroci rappresentazioni. E non han perciò perduta i loro poemi la qualità di perfetti, nè la gloria d' aver conservata l' unità dell' azione, QUANTO È POSSIBILE. (43) E non si passi senza osservazione questo QUANTO È POSSIBILE d'Aristotile, essendo esso la vera misura degli obblighi del poeta, che, come imitatore e non copista, non s' impegna a dare alla materia che adopera, per le sue imitazioni, tutte le somiglianze col vero, ma quella porzione solamente di cui la sua materia è capace.

Sicchè io loderò sempre con Aristotile, come utilissima regola, la discreta unità dell' azione per le incontrastabili ragioni di sopra addotte. Ma fondato su i dogmi

dello stesso maestro, non la crederò violata da tutti quegli episodj *che possono essere aggiunti o tolti senza alterazione della favola:* mi parranno tutti legittimi, anzi lodevoli, purchè sieno verisimilmente ed utilmente introdotti; purchè, se non necessariamente, siano convenevolmente attaccati all' azione, come sono le vesti, i panneggiamenti e cose somiglianti, che non sono membri necessarj e costitutivi d' una figura umana, ma ad essa perfettamente convengono: purchè non rapiscano l'attenzione de' lettori e degli spettatori in sì fatta guisa, che essi perdano di vista l' oggetto principale della loro curiosità: e purchè adornino e diversifichino il poema senza moltiplicarlo; ma interrompendo con la dilettevole varietà degli oggetti la secca e nojosa uniformità della via che conduce alla catastrofe. Altrimenti quasi nessun greco, latino o moderno poema potrebbe vantarsi di non esser reprensibile per qualche membro, non indispensabilmente necessario alla sussistenza della sua favola. Sarebbero difetto nella divina Eneide il Niso ed Eurialo, la Cammilla e la Didone medesima, non che i funerali d' Anchise in Sicilia; e lo sarebbe nell' immortale Goffredo, oltre l' Erminia e l' Armida, il tanto, come membro inutile ingiustamente condannato tenero ed ingegnoso episodio di Sofronia ed Olinto; che non solo sommamente diletta, ma serve op-

portunamente per mettere innanzi agli occhi de' lettori il turbolento interno stato dell' assediata Gerusalemme, le tiranne ed empie disposizioni dell' animo di Aladino, la lagrimevole condizione de' miseri cristiani che si trovavano fra quelle mura rinchiusi, ed il magnanimo, umano, ed eroico carattere di Clorinda: personaggio destinato dal poeta ad aver sì considerabil parte nell' Azione che narra. Opinioni che io non avrei mai la temerità di adottare. E crederò sempre che l' unità dell' azione non sia violata nè dalle varie peripezie, nè da' varj avvenimenti, nè dai diversi personaggi, benchè tutti principali, purchè conspirino ad un evento solo: come nelle *Fenisse* d' Euripide, e ne' *Sette a Tebe* di Eschilo, dove sette sono i protagonisti; poichè tutti gli eventi, che hanno un centro comune, producono, non guastano l' unità.

Dopo avere ingenuamente esposto fra quai limiti, secondo la corta mia perspicacia, possa esser contenuta un' *Azione* senza perdere i vantaggi dell' unità, convien far parola del *Tempo* e del *Luogo*, nel quale dal poeta imitatore possa essa, a creder mio, figurarsi passata.

Alcuni illustri moderni critici, ma non illustri poeti, confondono, come si è osservato, le copie con le imitazioni, ed il vero col verisimile; e supponendo perciò falsamente che debbano, come nelle copie,

conservarsi esattamente nelle imitazioni ancora tutte le circostanze del vero, hanno autorevolmente deciso: *che il tempo, che può figurarsi scorso in tutto il tratto d'una favola, non debba punto eccedere la misura di quello che se ne impiega nella rappresentazione.* Canone che fra tutti gl' inumerabili eventi umani non lascerebbe a' poveri poeti altri soggetti da scegliere, se non se quelli rarissimi, de' quali tutti gli avvenimenti produttori della catastrofe potessero soffrirsi ristretti nelle angustie di tre o quattr' ore di tempo. Canone che da Eschilo sino a Cornelio non ha sognato mai di proporsi verun insigne drammatico; e canone finalmente dallo stesso infallibile loro Aristotile, che assegna al tempo da supporsi in un' Azione tutto un periodo di sole, limpidamente riprovato.

Per esser convinto che mai non han sognato i Greci d' esser soggetti nelle loro imitazioni drammatiche a cotesta novellamente immaginata, impraticabile misura di tempo, basta aprirli quasi a caso dovunque si voglia: come abbiam già sopra osservato e nell' *Eumenidi* di Eschilo, nell' *Agamennone* dello stesso, e nelle *Trachinie* di Sofocle, nell' *Andromaca* d' Euripide e nell'*Edipo Coloneo* di Sofocle, e nell' *Ippolito* d' Euripide: e con tanta frequenza altrove non meno nel comico che nel tragico greco e latino teatro, che il volerli di nuovo qui tutti rammen-

tare sarebbe cura inutile, pedantesca e nojosa. Ed io già pur troppo ho bisogno dell' indulgenza de' lettori riguardo a qualche ripetizione, che non ha potuto evitarsi; perchè costretto nell' Estratto a seguitar l' ordine del testo, ho dovuto necessariamente incontrarmi in difficoltà, delle quali lo scioglimento dipendeva dalle prove e massime medesime, da me per altre cagioni antecedentemente prodotte, e delle quali nella nuova occasione è convenuto risvegliare nuovamente la memoria al lettore. Sicchè, secondo la pratica de' greci Drammatici, il tempo della rappresentazione non è misura di quello che il poeta può supporre impiegato nel corso della sua favola.

Non lo è molto meno secondo il parere d' Aristotile. Poichè questo Filosofo con chiarezza, non frequentemente usata da lui, lucidamente asserisce, come già si è veduto, *che la tragedia procura* AL POSSIBILE *di contenersi in un solo giro di sole, o di poco trascorrerlo.* Non si sono mai impiegate ventiquattr' ore nella rappresentazione d'una sola tragedia, se non se su i teatri della Cina: dunque, secondo l'asserzione del gran maestro di coloro che sanno, quello della rappresentazione non è regola del tempo che si può supporre in un dramma. È degna di compassione, e qualche volta di riso, la tormentosa ma inutile tortura, che danno i critici al loro

ingegno per torcere ed oscurare cotesto limpidissimo passaggio d'Aristotile, parendo loro che distrugga il verisimile che dee trovarsi in ogni imitazione. Non posson essi, o non vogliono intendere che son cose molto diverse il *verisimile* ed il *vero*; che quello si chiama il *verisimile* e non il *vero*, appunto perchè gli manca qualche circostanza di *questo*; che, se nessuna gliene mancasse, diverrebbe il *vero medesimo*; e che il poeta imitatore, obbligato a far cose verisimili, ma non a riprodurre l'istesso *vero*, non ha minore arbitrio di trascurarne qualche circostanza, di quello che ne ha lo statuario, eccellentissimo imitatore, ancor che sempre il vero trascuri, rispetto al colorito ed alla lucida trasparenza degli occhi.

Cotesta così rigida dunque unità di tempo ridotta a quello della rappresentazione, e tanto modernamente raccomandata, non è richiesta nè dalla pratica degli scrittori più illustri, nè dall' autorità de' maestri più venerati, nè dalla natura del verisimile. Pure, avendo assegnato Aristotile alcuno, benchè più largo, circuito al tempo della tragedia, io credo che il savio filosofo abbia considerato che, se non è obbligato il poeta dalla legge del verisimile a stringersi in angustie impraticabili, è consigliato della prudenza a non abusar della facoltà d' immaginare che può promettersi negli spettatori. Cotesta facoltà

si stanca, si scema e si disperde nell'infinito; e tutto sembra necessariamente infinito quello di cui non si vede alcun termine. L'assioma è dello stesso Aristotile nel venticinquesimo de' suoi problemi alla Sezione quinta: *dunque è necessario che paja in qualche maniera infinito tutto ciò che non apparisce determinato* (44).

Il termine d'un giro di sole, che assegna Aristotile al corso d'una tragedia, mi ha dimostrato l'esperienza, che accorda abbastanza il comodo della fantasia degli spettatori e de' poeti. E su questa norma, sostenuta dall' autorità e dalla ragione, ho creduto sempre di poter regolare senza giusto rimprovero, tutti i miei drammatici lavori. Ma per evitar le contese, che invincibilmente abborrisco, ho sempre per altro con somma cura procurato che quella porzione del tempo da me ne' miei drammi supposto, la quale trascendesse per avventura quello della rappresentazione, potesse dallo spettatore figurarsi passata in quegl'intervalli, ne'quali, fra l'uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto vôto d'attori, e presenta ai riguardanti l'apparenza d'un nuovo sito. Ciascuno di cotesti gruppi è una azione separata, ma subalterna, che conduce alla principale. Or, siccome un pittore che volesse rappresentar la morte di Didone con le antecedenti circostanze, che la cagionano, non essendogli per-

messo dalla natura dell' arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se l' esprimesse in diversi, presentando successivamente in uno, per cagion d' esempio, l' arrivo d' Enea in Cartagine, in un altro la cena, nel terzo la caccia, nel quarto gl' inutili sforzi della regina per non essere abbandonata, e finalmente nell' ultimo la disperata sua morte; perchè sarebbe mai degno di biasimo un poeta, che presentasse a' suoi spettatori successivamente in diversi gruppi, come in diversi quadri, le diverse azioni, senza le quali non sarebbe verisimile la principale? Ogni nuovo quadro, essendo circoscritto e distinto, senza violare qualunque più sofistica regola, può supporre altro tempo ed altro luogo. Non si supponeva fra gli antichi, quando sul palco medesimo dopo un tragico si rappresentava immediatamente un dramma satirico? E non si suppone a' dì nostri, quando dopo una severa tragedia, immediatamente si rappresenta una farsa giocosa?

Ma il molto più che ardito d' Aubignac ha ben contraria sentenza: e con quel magistrale impero di cui si è egli di propria autorità arrogato il possesso, ci oppone come argine insuperabile il terzo suo canone della immutabilità del luogo; e sdegnosamente dimanda a' poveri poeti drammatici, *da chi mai sieno essi stati investiti della magica facoltà, che bisogna*

per trasformare in gabinetto o giardino, nel corso d' un istesso dramma, quella istessa porzione del palco, che al primo aprirsi della tenda era portico o piazza?

Quando ancora esistesse l' immaginario bisogno di cotesta magica, trasformatrice facoltà, risponderebbero prontamente i poeti, che ne sono essi stati investiti dalla natura del componimento, dalla concorde pratica di ventitre secoli in circa, e che cotesta magica facoltà, della quale essi fanno uso nel corso d' un dramma, e quella istessa istessissima, della quale si vagliono da bel principio, senza che nè pure il loro rigido riformatore medesimo se ne risenta, quando, su l' incominciar d' una rappresentazione drammatica, han trasformato le tàvole d' un teatro di Parigi o di Londra in un portico, o in una piazza o di Tebe o d' Atene.

Ma le tavole che formano ne' teatri un palco di trenta o quaranta piedi di latitudine, non si trasformano immutabilmente all' aprirsi della scena nella piazza di Tebe o nel tempio di Delfo, come decisivamente d' Aubignac asserisce: esse rimangono sempre quelle tavole medesime che furono destinate dal legnajuolo a sostenervi diversi quadri, che vuole esporvi sopra, l' un dopo l' altro, il poeta; e cotesti quadri diversi non solò non guastano, ma rendono assai più intera e compiuta l' azione, che sarebbe tronca altrimenti e manchevole de' più necessarj suoi

membri, e mediante cotesta diversità, decisa dai sopra spiegati intervalli, evita ogni superstizioso inciampo di tempo e di luogo; ed acquista lo scrittore il comodo che non avrebbe, di metterne in vista le più belle, le più interessanti, e le più dilettevoli circostanze: le quali sono l'unico, il vero, e l'importante oggetto della curiosità degli spettatori, e non già la premura gratuitamente supposta che sia sempre superstiziosamente conservata la ridicola immutabilità della prima magica trasformazione delle tavole d'un teatro. La divisione istessa de' greci drammi in cinque parti, dette *Actus*, a noi se non da' primi autori da ben antichi grammatici certamente trasmessa, prova col nome medesimo ad esse parti assegnato che sempre l'azione d'un dramma si è considerata composta di varie altre azioni subalterne, fra di loro distinte, alle quali, unicamente per non confonderle con la principale, si è dato il nome di *Actus*, e non di *Actiones*: benchè non abbian queste due voci significazione diversa. Confesso per altro ingenuamente anch'io che coteste divisioni si trovan fatte per lo più con così poca intelligenza, che giungono talvolta a dividere l'indivisibile, e ci dimostrano convincentemente che gl'inventori delle medesime eran grammatici e non poeti. Ma la loro inesperienza teatrale non distrugge la prova, che ci somministrano

attori, dove, innanzi a cui, e da quali dovrà essere rappresentata. Di questo genere parmi che sia (come si è mostrato) il precetto della divisione in cinque atti; ed alcun simile oggetto parmi altresì che possa aver l' altro, nel quale quasi immediatamente ci prescrive che non si affanni a parlare un quarto personaggio.

E molto un quarto
Personaggio a parlar non si affatichi. (84)

Ciò non può significar certamente che sia un fallo l'introdurre a parlare più di tre persone nella medesima scena. Gli esempi della contraria pratica che si trovano negli antichi, han fatto dire a Scaligero: *Non v' è scrupolo alcuno nel far che anche quattro parlino nella medesima scena.* (85) E varj illustri moderni ci han dimostrato col fatto il vantaggioso e lodevole uso che può fare un destro ed esperto autore di molti interlocutori nella scena medesima. Chi sa che questo precetto non riguardi il comodo degli attori, siccome quello della divisione degli atti riguardava le assuefazioni degli spettatori. Forse le compagnie degl' istrioni non eccedevano allora il numero di tre, co' quali (secondo Aristotile) avea conseguito la tragedia tutto quello che esigeva la sua natura e si era in quello stato fermata. È favorita questa conghiettura dal seguente epigramma di Marziale:

Sono tre gl' Istrioni: eppure amante
Di quattro è la tua Paola: è a lei piaciuto
Anche, o Luperco, il personaggio muto, (86)

ed in tal caso dovendo rappresentar quei soli tre istrioni maggior numero di personaggi, dovea pensare il poeta a lasciare il necessario tempo a quello che dovea travestirsi. Sicchè il precetto non sarebbe relativo alla perfezione intrinseca della tragedia, ma solo al comodo del troppo ristretto numero degl' istrioni: al quale si suppliva per altro non solo col cambiamento degli abiti e delle maschere, ma spesso con qualche cantor del coro; e forse ancora talvolta lasciando pronunciare ai personaggi che chiamavansi muti, cioè alle *comparse*, qualche breve detto, per cui non bisognasse l' abilità magistrale de' tre canonici istrioni.

Ma quando ancora questa conghiettura non resista all' esame, non sarebbe però mai inutile il precetto di Orazio, sanamente spiegato. Dicendo egli *che un quarto personaggio* non laboret, *cioè non si affanni, non si sforzi, non si affatichi a parlare*, avverte figuratamente i poeti di non mettersi molto spesso ed inconsideratamente in simil cimento. E la solidità di questo avvertimento è ben sensibile agli scrittori drammatici che hanno

esperimentato, operando, quanta cura, quanto artificio e quanta sperienza bisogna per sostenere il dialogo fra quattro o più personaggi, senza urtare o nell' ozio di alcuni o nella confusione di tutti.

Prima di abbandonare questa materia, converrebbe esaminare come ed a qual fine imitassero i cori coi moti loro, ora procedendo a sinistra, il giro del primo mobile, ora quello de' pianeti rivolgendosi a destra, ed ora la stabilità della terra, rimanendo immobili. Ma della vaghezza e dell' utilità di coteste astronomiche rappresentazioni, o rinvenute negli antichi, o loro dagl' ingegnosi critici attribuite, giudichi ognuno a suo senno. A noi giova a questo proposito unicamente l' osservare che tutto quello che cantava il coro, nel formar cotesti giri, prendeva nome dal fatto, e chiamavasi *strofa*, cioè *rivolgimento*; *antistrofe*, cioè *rivolgimento opposto*; ed *epodo*, *cioè aggiunta al canto*; che scrivendo il poeta coteste strofe, antistrofe ed epodi, cambiava i metri usati in tutto il resto della tragedia; abbandonava talvolta il jambo; si valea degli anapesti e de' trochei, piedi più veloci e vivaci; e legava insieme un certo determinato numero di versi, adattato ad una particolare periodica cantilena che con altre parole, ma con le misure e con le cadenze medesime potea più volte replicarsi; che di cotesta più

artificiosa musica, che avea preso il nome dai rammentati giri, non si valse poi il coro unicamente cantando solo, ma tal volta a vicenda cogli attori, e gli attori parimente talvolta scompagnati dal coro. E giova l'osservar finalmente che appunto di coteste cantilene determinate, che possono replicarsi con diverse parole, conservando le misure e le cadenze medesime; son composte tutte le odi e canzoni e le canzonette in Italia, la quale ne conserva fedelmente e la forma ed il nome, chiamandole tuttavia universalmente *strofe* e *strofette*. Or che altro son mai le ariette de' nostri drammi musicali, se non se le suddette antiche strofe? E perchè mai tanto si grida contro queste visibili e patenti reliquie del teatro greco, e da que' dotti medesimi che sempre ce ne raccomandano l' imitazione?

Ma chi vuol esser pienamente convinto delle enormi traveggole di coloro che in tuono tanto autorevole condannano, come disprezzabili invenzioni del teatro moderno, le nostre *arie*, *duetti e terzetti*, legga l' erudita e savia dissertazione che si trova alla pagina 168 nel secondo de' due volumi, aggiunti alla ristampa *in-ottavo*, fatta in Napoli il 1774, de' libri poetici della Bibbia, mirabilmente tradotti in metri italiani dal dottissimo sig. D. Saverio Mattei: e non solo troverà ivi gl' innumerabili passi del tatro greeco, che convengono in ciò con

la nostra presente pratica, ma vedrà ancora quanto ingiustamente alcuni critici francesi disapproviuo l'uso delle comparazioni ne' nostri poemi drammatici; uso ostentato particolarmente da' Greci nelle tragedie e commedie loro, e somministrato dalla natura, che suggerisce a tutti gli uomini il ripiego di ricorrere alle comparazioni, ed alle metafore (che ne sono una specie), per esprimere i loro concetti con quella vivacità ed evidenza, della quale non è capace il proprio, semplice e positivo linguaggio; vedrà di qual necessario sussidio priverebbe i poemi drammatici chi togliesse loro (come vuol d'Aubignac ed i suoi seguaci) le note in margine, che instruiscono i lettori delle circostanze che non possono essere esposte che dalla rappresentazione, e che ignorate renderebbero l'azione inintelligibile; e vedrà varj altri paralogismi scoperti ne' nuovi canoni de' moderni maestri dalla illuminata perspicacia dello stesso sig. D. Saverio Mattei: coi pareri del quale io mi trovo, senza esserne seco convenuto, perfettamente d'accordo in questo mio Estratto, il quale, benchè già da lungo tempo immaginato e disteso, si trovava tuttavia inedito appresso di me, nè poteva essere stato da lui per alcun modo veduto. Ed io reco a somma mia gloria la spontanea accidentale concordia de' miei co' pensieri di così insigne letterato,

l' esatto ed incorrotto giudizio di cui non soggiace ad altra seduzione, se non se alla visibilmente eccessiva parzialità, di cui egli costantemente mi onora.

CAPITOLO XIII.

Qual debba essere il Protagonista, secondo Aristotile. Dubbj di Pietro Cornelio. Decisione di Dacier. Preferenza che dà Aristotile alle catastrofi funeste, benchè da molti, anche a suo tempo, disapprovate. Aristotile difeso da una apparente contraddizione.

Esposte le parti di qualità e quantità, e deciso che la costituzione più bella d'una favola è l' *implessa*; cioè la *ravvolta*, passa a determinare in questo capitolo Aristotile qual debba essere il carattere del protagonista, affinchè sia atto ad eccitare la commiserazione ed il terrore, coi quali si purga ogni passione, e senza i quali non v' è dramma (a suo parere) che possa aspirar giustamente alla graduazione di tragico. Prescrive perciò che si scelga per protagonista un personaggio illustre, ma che non sia eccellente nè in malvagità, nè in virtù; perchè il felice fine dello scellerato (che per altro fra i tragici greci è frequente) dispiace ad ognuno, ed il fine funesto del me-

desimo non produce nè terrore, nè pietà. Non vuole nè pure che sia il protagonista d' una bontà eccellente ed irreprensibile; perchè essendo allora d' un ordine differente dal comune degli uomini, non produce in noi il terrore e la compassione che nasce dalle sventure de' nostri simili. Sicchè conclude che non rimane altro carattere da darsi ad un protagonista che quello di mezzo, cioè d'*uomo mediocremente buono*; che cada in una considerabile disgrazia non per alcuna grave scelleratezza, ma per qualche fallo o trascorso, che Aristotile chiama ἁμαρτιαν, e Dacier *faute involontaire*. E dà Aristotile per esempio di questo, per un protagonista, unico carattere, quello d' Edipo e di Tieste.

Ora il povero Cornelio ha qualche difficoltà su l'universalità di questa regola; e produce (oltre le altre ragioni) l'esempio, che prova il contrario, della universale approvazione riscossa dal suo *Polliuto*; tragedia, nella quale il protagonista ha il carattere di perfettissima ed irreprensibile bontà: ed è stata ciò non ostante, ed è ammirata ed applaudita da tutte le nazioni ed in tutte le lingue. Ma gli risponde Dacier *che da cotesto strepitoso, comune e costante applauso può bene in qualche maniera esser difeso l'autore, ma che l'applauso medesimo non può difender se stesso.*

Oltre a ciò, gli esempi prodotti da Aristotile ne' caratteri d' Edipo e di Tieste non pajono a Cornelio concordi alla regola; poichè non conosce egli in Edipo delitto alcuno che meriti le disgrazie ch' ei soffre, nè mediocrità di colpa nelle scelleraggini di Tieste. Infatti Edipo è uomo di virtù così pura e sublime, che, per evitar il rischio minacciatogli dall' oracolo di divenire incestuoso e parricida, abbandona la casa che crede paterna, avventura la successione d' un regno, e va ramingo e solo volontariamente in esilio. È uomo di tal valore, che, assalito ed insultato con soperchieria da un numero di persone, in vece di volgersi in fuga, si difende valorosamente solo, ne uccide uno, ne ferisce alcun altro e li dissipa tutti. È uomo di così acuto e felice ingegno, e di così eroico carattere, che, per liberare l' infelice città di Tebe da un orribile flagello, si espone a sciorre un enigma fin allora ad ogni altro inesplicabile e che non disciolto gli avrebbe costato la vita. Tieste all' incontro è uno scellerato che abusa della moglie del suo fratello. Or come il primo è mediocremente buono, e come il secondo è mediocremente malvagio? Ecco le ragioni di Dacier. *Edipo è reo, perchè è curioso e collerico; Tieste è scusabile, perchè non pecca volontariamente, ma trasportato*

da una passione. La curiosità peccaminosa di Edipo è l' impazienza di scoprir l' uccisor di Lajo, che d' ordine di un oracolo conveniva scoprire e scacciar di Tebe per liberarla dalla peste. Or non è questo un terribile delitto? E lo sdegno vizioso è quello che si accende in Edipo alla inaspettata ed inverisimile accusa di Creonte, che dichiara Edipo l' uccisore che si cerca; e dal natural sospetto che in Edipo giustamente nasce che questa sia una malvagia invenzione dell' ambizioso Creonte per iscacciarlo di Tebe e farsi luogo al trono: sospetto giustissimo, a tenore del reo carattere che, secondo Sofocle medesimo, è attribuito a Creonte per tutto, e specialmente nell' Antigona e nell' Edipo Coloneo. Ma fra le altre sventure del povero Edipo dovea esservi ancora questa, cioè che non potesse la bontà sua conciliarsi con l' infallibilità d' Aristotile. Per sostenere cotesta infallibilità non ha dubitato Plutarco, e su le sue tracce una folla di critici, di metter nel numero de' delitti e lo sdegno contro i calunniatori, e la curiosità, anzi l' impazienza di ubbidire agli ordini del Cielo. Dio ci guardi dalla invincibile ostinazione de' dotti, innamorati de' loro sistemi, anche assurdi, irragionevoli e stravaganti. E la causa all' incontro che rende mediocri, come involontarie, le scelleraggini di Tieste, dovrebbe essere la violenza d' una passione.

In primo luogo il medesimo Aristotile, che produce qui Tieste per esempio del carattere mezzanamente cattivo, ha deciso:

Che le azioni umane tutte si fanno per impulso d' ira o di concupiscenza; e che sarebbe assurdo il dire che perciò siano involontarie. (87) Ma Dacier (che non l' ignora) pretende di conciliare una così visibile antinomia, dicendo *che ciò è vero*, *quando si considerano coteste azioni en dètail*, *et à fond*; ma che quando son considerate *en général et en elles-mêmes*, *si può dire che sono involontarie e forzate*: distinzione della categoria delle innumerabili, che io, per disgrazia mia, non intendo. Ma disfido intanto Dacier a trovarmi uno scellerato, se basta una passione a giustificarlo, ed a produrmi un buono, se l' impazienza di fare il suo dovere e l' indignazione contro le calunnie sono delitti degni di castigo. Ma finalmente fra dispareri così autorevoli e contraddittorj, io non veggo a chi poter più sicuramente ricorrere che alle decisioni della esperienza.

Confessa qui Aristotile che, nel suo tempo, era da molti disapprovato Euripide, perchè terminava la maggior parte delle sue tragedie con catastrofe funesta; ma sostiene che per questa ragione appunto egli è il più tragico di tutti; che questa accusa nasceva dalla debolezza

degli spettatori; e che quei poeti che, per secondare il genio, tenevano un cammino diverso da quello d' Euripide, cadevano nell' insopportabile inconveniente di vedersi terminare una tragedia con la riconciliazione de' più crudeli nemici, e senza che alcuno sia stato ucciso, nè che si sia sparsa una sola stilla di sangue. Questo, che forse lo era a quelli d' Aristotile, non è inconveniente a' giorni nostri; e convien credere che, scrivendo oggi questo gran Filosofo la sua Arte Poetica, adatterebbe il predetto suo canone a' costumi presenti e non a quelli di venti secoli indietro.

Potrebbe ad alcuno parer per avventura contraddizione l' avere Aristotile detto, nel principio di questo Capitolo, che la più bella delle favole tragiche sia l' implessa, cioè la ravvolta, e l' aver dato all' opposto verso il fine il *primo* luogo alla semplice. Ma conviene avvertire che in principio parla il Filosofo chiaramente del nodo o sia epitesi, e parla nel fine dello scioglimento o sia catastrofe; onde non v' è contraddizione nella sua sentenza, approvando egli distintamente più l' epitesi ravvolta che la semplice, e più la catastrofe semplice che la doppia; della qual doppia catastrofe (che concede alle commedie) produce l' esempio nell' Odissea, nella quale il fine pei malvagi è funesto, ed il fine pei

buoni è felice. Ma cotesta felicità (a tenore del suo, fin da bel principio stabilito e sempre inculcato sistema) si oppone direttamente al principale oggetto della tragedia, che non può rivolgersi, secondo lui, sopra altri poli che sul terrore e la compassione.

CAPITOLO XIV.

Che il terrore e la compassione non debbono nascere dalle decorazioni, ma dal soggetto e dagli accidenti del dramma. Le portentose mostruosità condannate da Aristotile. La ragione ch' egli di ciò adduce, meno per noi efficace che quella d' Orazio. Quattro sole maniere d' azioni tragiche fra le quali vuole Aristotile che unicamente si possa scegliere. Osservazioni su le medesime, e specialmente su l' ultima. Bellissimo parere di Cornelio su l' eccellenza d' una delle maniere di azioni tragiche, che da Aristotile è fra le più disprezzabili annoverata. Difficile conciliazione di due proposizioni di Aristotile.

Avvertasi che Dacier, per sue ragioni, forse validissime, divide in due capitoli questo che, nella grande edizione d' Aristotile, di cui mi vaglio, forma il solo

Capitolo decimoquarto. Ma io, che non deggio e non voglio farmi giudice fra tanti dottissimi espositori, rispetto al maggiór merito delle varie loro divisioni, e talvolta trasposizioni del testo, ho creduto di non dovermi dilungar dall' ordine che ho ritrovato nella citata edizione di Parigi, la quale, unicamente per render agevole agli altri ed a me stesso il ritrovar, quando si voglia, qualunque passaggio della Poetica, mi sono fin da bel principio determinato e protestato di seguitare.

Decide giustamente Aristotile che non compie il poeta il suo dovere, quando lascia allo spettacolo, cioè alla decorazione, tutto il peso di cagionare il *terrore* e la *compassione*; ma che debbono queste nascere dal soggetto e dagli accidenti, siccome avviene nell' *Edipo* di Sofocle che, solamente letto, produce ne' lettori quel moto d' animo che l' *Eumenidi* di Eschilo non possono produrre se non se rappresentate, ed il terror delle quali è dovuto al sarto e non al poeta. Dice di più che que' poeti che cercano per dilettare, non già il *terribile* ed il *compassionevole*, ma il *mostruoso* ed il *portentoso*, sono parimente condannabili. E la sua ragione si è *che non dessi cercar dalla tragedia ogni specie di piacere, ma sol quello che è suo proprio* (88). Ed intende per suo proprio quello unicamente che può nascere dal terrore e dalla compassione.

Io concepisco l' utilità di questo savio precetto, ma non così la solidità della ragione ch' egli ne adduce, cioè che la rappresentazione di tali mostruosi portenti sia condannabile, sol perchè questi non cagionano nè terrore, nè compassione. Tutto il rispetto giustissimo che io mi sento per questo gran Filosofo non basta a farmi credere che non possa la tragedia valersi d'altri istromenti per le sue operazioni, che del solo terrore e della sola pietà. Parmi (come già di sopra più diffusamente si è detto) che l' ammirazione della virtù, rappresentata in mille diversissimi aspetti, come nella amicizia, nella gratitudine, nell' amor della patria, nella costanza, ne' disastri, nella generosità co' nemici, ed in tante altre sue commendabili modificazioni; e l' aborrimento all' incontro delle malvage disposizioni del cuore umano, che fanno a quella assai spesso impedimento e contrasto; parmi (dico) che siano tutti mezzi efficaci e lodevoli per dilettare non meno che per giovare, senza condannar lo spettatore a dovere inorridire eternamente, ed eternamente a compiangere. Vieta anche Orazio le portentose rappresentazioni; ma rende ben diversa ragione del suo divieto. Ei dice *che que te non sono sofferte dagli spettatori, perchè nulla hanno in se di cre-*

dibile: e cotesta spiegazione è più proporzionata alla limitata estensione del mio intendimento.

E dell' altrui credenza
Non abusar; sicchè il fanciullo istesso
Che prima divorò, vivo si tragga
Una Lamia dal ventre. (89)

Ed altrove

Medea non venga,
Ad un popolo in faccia, i propri figli
A trucidar: lo scellerato Atrèo
Non ardisca apprestar viscere umane
Pubblicamente in cibo; e non si vegga
Mutar Progne in augel, Cadmo in serpente.
Tutto ciò che a mostrar prendi in tal guisa,
Il mio soffrir, la mia credenza eccede. (90)

Esponendo poi quali siano gli accidenti veramente tragici, cioè atti a cagionar terrore e commiserazione, pone per fondamento che non debbono essere quei misfatti che accadono fra persone non congiunte d' amore, d' amicizia o di sangue, perchè non possono questi eccitare altro che qualche ordinario sentimento d' umanità; ma che quando all' incontro un fratello uccide o è sul punto d' uccidere il fratello, un figlio il padre, una madre il figlio, un figlio la madre, o cosa somigliante, allora si è trovato quello che richiede la tragedia, e che questo conviene che unicamente si cerchi. E passando quivi alle favorite sue divisioni, vuol che non vi sieno che tre o al più quattro maniere di azioni tragiche, fra le quali si possa scegliere.

La *prima* è quando il personaggio opera conoscendo ciò che fa, e l'eseguisce; come Medea quando uccide i figliuoli.

La *seconda* è, quando non conosce il personaggio l'atrocità dell'azione, se non se dopo averla eseguita; come Edipo, Alcmeone e Telegono.

La *terza*, quando il personaggio che, per ignoranza, è sul punto di commettere un atroce misfatto, lo conosce, e se ne astiene; come è Merope ed Iufigenia.

E la *quarta*, che Aristotile crede la peggiore e la più disprezzabile, è quando, conoscendo il personaggio ciò che fa, intraprende un'azione atroce, e poi non la eseguisce; come nell' *Antigona* di Sofocle il principe Emone, che si muove ad uccidere il padre e poi non lo uccide.

Or questa quarta maniera, tanto da Aristotile disapprovata, pare a me (salvo il rispetto ad un tanto maestro dovuto), che potrebbe essere eccellentemente trattata. Se Emone (per cagion d'esempio) trovandosi fra l'ultime angosce appresso alla sua moribonda Antigona, vedesse comparirsi innanzi il padre Creonte, che la fa così ingiustamente e così barbaramente morire: e corresse, nella cecità del primo impeto, ad ucciderlo, ma nell' atto di vibrare il colpo, sopraffatto dall' autorità degli sguardi e della voce paterna, non si trovasse più coraggio bastante a superar le opposizioni della na-

tura e della lunga abituale venerazione, onde, non potendo nè salvare nè vendicar la sposa, desse sfogo all' eccesso del suo già commosso furore, uccidendo disperatamente se stesso; le catastrofe sarebbe (cred' io) delle più vive che possano immaginarsi; poichè esprimerebbe insieme il sommo grado d' efficacia a cui possan mai giungere le ragioni dell' amore, della natura, del costume, e della disperazione. Nè sarebbe mancante dell' indispensabile *patos* aristotelico, cioè della commozione che nasce dalla vista de' moribondi e delle ferite. Se in Sofocle non produce negli spettatori considerabile effetto un tale accidente, è perchè il padre si salva fuggendo; onde manca il più bello ed il più tenero del caso, che è il contrasto d' un amore e d' un rispetto filiale che esercita la sua autorità anche in un animo già non più signor di se stesso. Sofocle avrà forse avute le sue ragioni per tener questa via: ma le particolari ragioni di Sofocle non giustificano una regola generale.

Cornelio ha repugnanza ad accettare la graduazione da Aristotile stabilita fra le suddette quattro maniere; e non intende perchè la prima, cioè *il commettere un misfatto, conoscendolo tale, come fa Medea, quando uccide i figliuoli, sia tanto inferiore alla terza, cioè all' intraprendere un misfatto senza conoscerne l' atro-*

città; scoprirla sul punto dell' esecuzione, ed astenersene, come fa Merope, riconoscendo il figliuolo in tal punto. Consente Cornelio che il caso di Merope sia de' più teatrali che possano immaginarsi; ma dice che tutta la sua bellezza si riduce al solo momento della riconoscenza, cioè sul fine del dramma, in tutto il corso del quale il protagonista rimane sempre nella situazione medesima di voler uccidere una persona che non suppone a se congiunta, nè d'amicizia nè di sangue, situazione non tragica secondo Aristotile istesso: onde il poeta non trova occasioni di mettere in tumulto gli affetti. Ma che all'incontro nel primo caso di Medea, la quale si propone, conosce ed eseguisce un atroce misfatto, la continua agitazione del protagonista che sempre ondeggia fra l'amore e lo sdegno, fra la brama di vendicarsi e l'orror del delitto, riempie non la sola catastrofe, ma tutta l'intiera tragedia; poichè le cagioni che a grado a grado lo spingono a proporsi un orribile attentato, le repugnanze della natura, i furori e le tenerezze che alternamente ne nascono, forniscono al poeta ampia materia di mostrare il suo personaggio in situazione sempre nuova, sempre violenta e sempre incerta, sino a quell'ultimo impulso che lo determina.

Avendo poco prima asserito Aristotile *che la favola ben costituita debba non da cattiva in buona, ma da buona in cattiva fortuna cambiarsi* (91); e che appunto perchè termina Euripide quasi tutte le sue tragedie con fine funesto, sia sommamente da lodarsi come più tragico degli altri, anche a dispetto dei molti che a suo tempo (come egli stesso ci assicura) lo disapprovavano; pare che in questo Capitolo manifestamente si contraddica, mettendo qui nel luogo più degno le azioni di Merope e d' Ifigenia in Tauride, che terminano con lieto fine. Ma si scandalizza Dacier d' una tale opinione, come di gravissimo sagrilegio. Dice che da nessuno degli espositori è stato inteso questo Capitolo; e ne concilia la condraddizione con un *distinguo*, che ha la disgrazia medesima.

Non vuole il nostro Filosofo che nelle favole conosciute si alterino punto quelle qualità veramente tragiche che in esse si trovano. Clitennestra ed Erifile debbono assolutamente essere uccise da' loro figliuoli Oreste ed Alcmeone; e l' invenzione del poeta non dee esercitarsi che negl' incidenti, da' quali coteste tragiche azioni sono nel corso d' una favola verisimilmente prodotte; azioni secondo lui così necessarie al coturno, che non iscusa solo, ma approva i primi poeti e quelli del suo tempo, d' essersi ristretti a pren-

der per lo più i soggetti delle tragedie loro dalla storia di quelle poche famiglie che ne aveano fortunatamente abbondato. Di questo precetto o consiglio potremmo noi difficilmente a' dì nostri ritrarre qualche profitto. Ma, oltre che giova a mettere in vista l' eccessiva parzialità di Aristotile per le azioni orribili, non dovea qui trascurarsi, per non renderne mancante l' Estratto che ci siamo proposto.

CAPITOLO XV.

Nomi delle qualità che debbono avere i costumi o sian caratteri de' personaggi drammatici: e loro spiegazioni. Lo scioglimento delle favole dee nascere dal fondo del soggetto medesimo e non da cagioni straniere. Perciò debb' essere parco il poeta nel far uso nelle sue catastrofi delle macchine, cioè dell' intervento delle Deità. Condanna di Aristotile del carro volante che attribuisce Euripide a Medea. Che un evento irragionevole, non esposto nella rappresentazione, ma supposto nei fatti che la precedono, non sia condannabile. Che l' esemplare de' buoni poeti come de' pittori e statuarj, dee sempre essere ciò che di più perfetto in qualunque genere produce la natura. Che bisogna gran cura al poeta nello scegliere quali cose debbano esser rappresentate, e quali narrate.

Tornando ora Aristotile a trattar de' costumi o sia caratteri dei personaggi drammatici, vuole che i costumi che il poeta attribuisce loro,* abbiano le quattro seguenti qualità, cioè, che sian buoni ὅπως χρηστὰ ᾖ, *convenevoli* ἁρμόττοντα, *simili* τὸ ὅμοιον, *ed eguali* τὸ ὁμαλόν.

Per *buoni* non intende egli di quella bontà morale che si oppone alla malvagità, come malamente alcuni, e con essi Pietro Vittorio, han creduto: perchè si condannerebbero in tal guisa la maggior parte de' caratteri espressi nelle antiche applaudite greche tragedie che sono ordinariamente scellerati. Ma chiama buon carattere (secondo il parer de' più saggi) quello così bene espresso, che da ciò che il personaggio dice, si comprende chiaramente l' indole e l' inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa o malvagia; e se ne preveggono in qualche maniera gli effetti. Di modo che (dic' egli) il carattere delle donne, per natura comunemente non buono, è capace di questa specie di bontà, cioè d' una espressione perfetta della imperfetta qualità loro. Non so trovar la ragione che ha mosso Aristotile ad insultar qui, senza necessità, la metà del genere umano.

Per *costume conveniente* intende quello che conviene alle diverse circostanze de' diversi personaggi rappresentati, cioè che si confaccia all'età, al sesso, alla nazione, al grado, alla professione ed a qualunque altra loro distinta qualità. Il valore, per cagion d' esempio (dice il Filosofo) è virtù virile, e non conviene alle donne. Sentenza verissima in generale; ma parmi necessario d' aggiungervi che, facendo la natura medesima di trat-

to in tratto qualche eccezione da questa regola, non erra il poeta che prende a rappresentare alcuna appunto di coteste eccezioni, delle quali abbiamo e nella storia e nella favola, e spesso innanzi agli occhi nostri incontrastabili esempj, scelti con universale approvazione per soggetti de' loro poemi dai più illustri antichi e moderni scrittori. Ma deve aver gran cura il poeta in tal caso di prevenire a tempo lo spettatore del particolar carattere ch' ei pretende di esprimere, quando questo non fosse comunemente già noto.

Per *costume simile* intende non differente da quello che la storia, la favola o la comune opinione attribuisce al personaggio da rappreutarsi: onde non si faccia Achille timido, Ulisse imprudente, Medea pietosa.

Per *costume eguale* intende costante, cioè tale per tutto il corso del dramma, quale si è mostrato da bel principio. Ma non si oppone però a questo solidissimo precetto il trascorso di qualche personaggio che, violentato da una passione, fa o dice cosa che per altro non converrebbe al natural suo costume. Se piange Achille, se tratta Ercole la rocca ed il fuso, non cambiano di carattere, ma mostrano sino a qual segno possano le passioni per qualche momento alterarlo. Se poi l' ineguaglianza appunto e la leggerezza fosse la qualità distintiva del carattere che prende il poe-

ta ad esprimere, converrà allora ch' ei lo faccia sempre costantemente incostante.

Per assicurarci dell'osservanza de'precetti suddetti e della perfetta costituzione della favola, ci ripete qui saggiamente il Filosofo l' utilissimo avvertimento, che nell'inventare e nel figurare non si abbandoni mai la cura di far tutto o verisimile o necessario. E quindi deduce che lo scioglimento delle favole dee sempre esser prodotto dalle favole medesime e non altronde. E perciò disapprova l' uso delle macchine, cioè l' intervento delle Deità, o di qualche mezzo sovrumano, se pur non fosse per iscoprire qualche cosa passata o futura, necessaria alla favola, che non potesse sapersi che per mezzo degli Dei, che tutto sanno. E qui, parlando di macchine, prende occasione di condannare assolutamente, come inverisimile, il carro volante col quale fugge per l' aria Medea nella tragedia d' Euripide di questo nome. Io avrei creduto che in codesto carro (supposta la magica facoltà da tutti conceduta a Medea) vi fosse tutto il necessario verisimile poetico; e così pareva a Cornelio; ma Dacier decide che c' inganniamo:

Se non lo mertà il nodo,
Non lo disciolga un Nume (92)

è la regola d' Orazio: ed è là migliore che possa darsi agli uomini di buon

stringe intollerabilmente il numero de' fatti rappresentabili; se obbliga gli attori a situazioni indecenti, ed inverisimili; se, per l' indispensabile necessità d' informar gli spettatori di quello che non può loro con l' azione dimostrarsi, trasforma il drammatico in poema narrativo, e se dalla natura dell' *imitazione* e del *verisimile* non è in conto alcuno richiesto; che voglion dir mai tutte coteste grida autorevoli, che con tanto fervore incessantemente l' inculcano? E che le lepide magistrali irrisioni con le quali le nostre povere mutazioni di scena son dall' eletta schiera de' rigoristi con tanta superiorità disprezzate, benchè con diletto vedute? Prestano pur queste un comodo ed opportuno soccorso alla fantasia dello spettatore; rendono pur queste molto più verisimili e le subalterne azioni e le principali, presentandole ne' luoghi dove debbono naturalmente succedere: arricchiscono pur queste la decorazione teatrale de' più rari incantesimi della squadra e del pennello; e formano esse finalmente un utile, vago, ingegnoso, e da tutti universalmente applaudito e sommamente desiderato spettacolo. Non sono, è vero, tant' oltre giunti gli antichi, rispetto ai cambiamenti delle scene; quanto a noi è riuscito di giugnere, forse perchè l' enorme vastità de' loro immensi e scoperti teatri non poteva naturalmente secondar l' in-

dustria degli architetti, sino al segno che può ora secondarla la limitata misura dei nostri, tanto più angusti e coperti, e non illuminati dalla chiara luce del sole, ma da faci notturne tanto più favorevoli alle illusioni. Non può assolutamente asserirsi che l'ignoranza degli antichi delle arti della prospettiva e dell'uso delle ombre potesse essere stata loro d'impedimento, poichè gli antichi medesimi ce ne hanno lasciate testimonianze in contrario. Dice Vitruvio: *Poichè esponendo Eschilo alla pubblica rappresentazione una sua tragedia in Atene, ne fece primieramente Agatarco la scena, e scrisse un trattato sopra di essa: dal quale eccitati Democrito ed Anassagora, scrissero anch'essi sul medesimo soggetto: e spiegarono con qual arte, stabilito come per centro il punto di vista e di distanza, debbano da questo, secondando la natura, esser tirate le linee che cagionano la mirabile illusione per la quale si rappresenta il vero col falso: e gli oggetti, dipinti sopra un esattissimo piano, compariscono or più lontani, or più vicini agli occhi degli spettatori.* (45) Ed il medesimo altrove. *Siccome nella pittura delle scene si veggono i risalti delle colonne, le prominenze de' modiglioni ed i rilievi delle statue, benchè le tavole dipinte sian senza alcun dubbio esattamente piane ed eguali.* (46) E Plinio. *Tutti quelli che*

vogliono rappresentare oggetti prominenti, gli esprimono con colori chiarissimi e li rilevan con l' ombre. (47)

Tutte queste venerabili autorità non ci permettono, è vero, di mettere in dubbio, se fossero già note agli antichi le arti della prospettiva, e dell' uso delle ombre e de' chiari; pure ci lasciano ancora all' oscuro su la notizia dell' ultimo segno che, comparati con noi, potrebbero aver essi ancora toccato.

Ma qualunque sia stata la cagione per cui non han fatto gli antichi tutto quell' uso che facciam noi delle mutazioni di scena, è per altro certo e patente che non hanno essi punto dissimulato il desiderio ed il bisogno d' averle. Ne fanno ben fede le loro scene *ductiles et versiles*, da Servio e da Vitruvio, e da mille altri rammentate, e da Virgilio nel III. Lib. delle *Georgiche* al verso 24. chiaramente accennate,

Come, al girar de' varj suoi prospetti,
Fugga una scena: (48)

con le quali potevano almeno cambiare il genere della decorazione da tragico, per cagion d' esempio, in comico o in pastorale; e forse si valevano tal volta di questi cambiamenti nel corso ancora d' un dramma medesimo, purchè non dovesse rappresentarsi o camera, o sala, o altro luogo coperto, impossibile ed esprimersi

in un immenso ed affatto scoperto teatro. Favoriscono questa conghiettura le figure delle quali è in ogni scena fornito l' elegante manoscritto delle commedie di Terenzio, che si conserva nella Biblioteca Vaticana (*plut.* 51. *n.* 3868.), al quale attribuisce Sponio oltre mille anni d' antichità. Furono queste fedelmente intagliate in rame, e pubblicate con la versione delle commedie suddette dall' eruditissimo Monsignor Fortiguerra, data alle stampe del Mainardi in Urbino, l'anno 1736. L' antico disegnatore ha avuta somma cura di esprimere diligentemente le maschere, gli abiti, e le attitudini degl' istrioni; ma trascura affatto di rappresentare quello che anticamente chiamavasi *scena*; cioè quegli edificj o pitture che si elevavano, come abbiam detto, nell' ultimo fondo del palco. Egli del palco accenna quella sola porzione più vicina agli spettatori, su la quale gli attori recitando passeggiano; e vi accenna talvolta con diversi segni i diversi luoghi ne' quali, a seconda delle diverse azioni subalterne, dee lo spettator figurarsi che gli attori si trovino. Nell' *Heautontimorumenos*, o sia il Punitor di se stesso, si vede nella prima scena il palco innanzi ingombrato di cespugli, di piccole piante, d' un giogo, e di un fascio di biade: nelle altre seguenti scene nulla di ciò più si vede; ma in vece di cotesti rustici oggetti, dove una, dove due porte

isolate composte di tre soli legni: or chiuse, or aperte, or guarnite d'una portiera, e quando più verso il mezzo, quando più verso i lati del palco. E tutto ciò non per altro, come è visibile, immaginato che per soccorrere la fantasia degli spettatori, ed avvertirli quando doveano figurarsi che fossero i personaggi dentro le camere, e quando sul campo, e quando nella pubblica strada. Nè ad altro fine eran probabilmente inventate le *exostre*, gli *encìclemi*, e le tante altre macchine teatrali, da Bulengero esattamente rammentate nel Lib. I. Cap. XVII del suo libro *de Theatro*: ma delle quali per altro non intraprenderei di fare una intelligibile descrizione, con buona pace e di lui e di Servio e di Polluce e di Suida e d'Esichio, che ce ne han trasmessi i nomi, ma non la chiara notizia. Sicchè l'immutabilità della scena non è stata elezione fra gli antichi, ma visibile necessità prodotta dalla enorme vastità de' loro teatri, e saremmo ridicoli se, non avendo noi la necessità medesima, mercè l'angustia de' teatri nostri, che facilmente si presta a qualunque cambiamento, ci volessimo privare dei vantaggi ai quali hanno essi con tanti imperfetti tentativi inutilmente aspirato. E diverremmo ancor più ridicoli, se per pompa di erudizione eleggessimo di seguirne le autorevoli tracce, adottando con discapito i miseri loro ri-

pieghi; e se, potendo noi, per cagion d'esempio, esprimere perfettamente a volto scoperto, co' naturali cambiamenti di questo, le interne alterazioni dell' animo, volessimo porre in uso quelle antiche maschere da un lato serie e dall' altro ridenti, rammentate colle seguenti parole da Quintiliano. *La maschera di quel padre che sostiene in una commedia la parte principale, e che dee mostrarsi ora turbato e sdegnoso, ed ora dolce e sereno, ha un ciglio eccessivamente inarcato e l' altro naturale e composto. E sogliono aver gran cura gli attori di non rivolgere al popolo, recitando, se non se quel lato della maschera che s' accorda con ciò che attualmente rappresentano.* (49)

Or dopo tante ragioni, esempi e conghietture, parrebbe impossibile che uomini degnissimi di rispetto per la scelta e loro vasta dottrina, abbian congiurato a' dì nostri contro una così lucida verità. Ma facilmente incorre in somiglianti assurdi chi falsamente suppone che l' aver fatto raccolta di molti preziosi marmi, e l' aver veduto molti eccellenti edificj basti per occupar la dignità di maestro, e per insegnare ad altri l' architettura, senza aver mai fabbricato. Son tutti di cotesta inesperta specie i nostri recenti legislatori. E non vi è nè pur uno fra loro che, avendo tentato di mettere in prati-

ca i canoni da lui prescritti, non gli abbia col proprio naufragio discreditati. Tutte le arti son figlie dell' esperienza: e tutte, molto più della madre, son sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano; poichè l' esperienza, operando, urta necessariamente negl' inconvenienti: e non potendo proceder oltre col suo lavoro, si trova costretta a correggersi. Ma le arti che, nulla operando, al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviar dal buon cammino, dietro la scorta degl' infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto: e non han mai chi le avverta. Aristotile istesso, benchè dichiarato assertore della suprema autorità del teorico magistero, rende giustizia, nel primo Capo del Lib. primo delle sue Metafisiche, all' efficacia dell' esperienza. *Nulla nell' operare parmi che l' esperienza differisca dall' arte; anzi veggiamo che gli esperti meglio conseguiscono il fine loro, di quelli che, privi di esperienza, del solo raziocinio si vagliono.* (50) E poco prima avea detto nel Capitolo istesso. *Dall' esperienza fra gli uomini le scienze e le arti procedono.* (51)

L' avea già detto Platone nel suo *Gorgia. Molte sono le arti, o Cherefone, per mezzo dell' esperienze, fra gli uomini parimente inventate: ed è certamente effetto dell' esperienza il poter trascorrer la vita umana dietro la scorta dell' arte:*

siccome lo è all' incontro dell' imperizia l' esser ridotto a trascorrerla, a capriccio della fortuna. (52)

E non avea certamente sentenza da questa diversa il gran Bacone da Verulamio, quando nella prefazione al suo *Organum scientiarum* esclamò contro i pregiudicj cagionati dalle arti a tutte le facoltà. Ma ben contraria a queste era l' opinione di M. Dacier; poichè nel proemio alla sua versione della Poetica di Aristotile giunge, per punger Cornelio, ad asserire *che l' esperienza nella poesia non solo non è titolo per pretenderne la cattedra magistrale, ma è circostanza esclusiva per ottenerla*: quasi che l' esperienza, madre di tutte le arti, diventasse infeconda unicamente per li poeti. Ma io il dimanderei in qual nave, per un lungo viaggio, vorrebbe egli più volentieri imbarcarsi, se in una regolata da un vecchio esperimentato piloto che nulla avesse mai letto; o se in un' altra fidata alla dottrina di chi tutto sapesse a memoria quanto si è scritto dell' arte nautica, ma non avesse mai navigato. E crederò fermamente sempre che nelle critiche officine, col solo capitale d' una distinta memoria, potranno ottimamente formarsi gli Scaligeri, i Giusto-Lipsi, i Salmasi, e gli Arduini; ma gli Omeri, i Virgili, gli Ariosti, ed i Torquati non mai. Poichè egli è verissimo che la memoria è la portentosa tesoriera di tutte le idee e cognizioni che la

mente nostra raccoglie: che la sua ricchezza è la misura della nostra dottrina: e che da lei si somministrano tutti i materiali necessarj alle operazioni dell' ingegno umano; ma non è però meno indubitato ch' essa divien quasi inutile, e qualche volta dannosa se, nell' ingegno che la possiede, non si accompagnano a lei il buon giudizio, e l' esperienza e la fecondità naturale; perchè senza il buon giudizio non saprà discerner mai quali debbano essere gl' impieghi lodevoli delle sue ricchezze: senza l' esperienza vacillerà sempre nell' esecuzione de' suoi disegni: e senza l' innata fecondità creatrice, tutto il vastissimo suo tesoro rimarrà eternamente inabile a propagarsi: siccome il grano sepolto nell' asciutta e sterile arena, intatto ma non fecondo per lunga età si mantiene; e nel fertile all' incontro e grasso terreno cambia in breve tempo figura; ma poi moltiplicato in sua stagione si riproduce, e di nuovi germi le campagne con generosa usura arricchisce.

Sopra tutte coteste considerazioni è fondato il metodo da me, rispetto all' unità del luogo, ne' miei componimenti teatrali costantemente tenuto. Persuaso che il verisimile non obbliga a tutte le circostanze del vero; convinto che nè da' greci, nè da' più applauditi drammatici sino a dì nostri sia stata osservata la metafisica unità di luogo che or da noi si pretende;

non avendola trovata prescritta da alcun antico maestro, anzi essendo tacitamente disapprovata da Aristotile, il quale e col suo intorno ad essa profondissimo silenzio, e col non averne condannata la trasgressione ne' drammatici de' tempi suoi, e con l' essersi mostrato così comodo moralista intorno all' unità del tempo, non può esser sospetto di rigorismo intorno a quella del luogo; persuaso, dico, da tante considerazioni, ho creduto di potermi valere in buona coscienza delle nostre mutazioni di scena. Tanto più che me ne avea consigliato espressamente l' uso l' immortale mio Maestro, quando io scrissi per suo comando la tragedia del Giustino, che pur troppo si risente della puerizia dello scrittore. Egli è ben vero che, e nelle tragedie, e nel trattato della tragedia, da lui in appresso pubblicato, ci mostrossi d' opinione diversa; ma, non sapendo io figurarmi alcun motivo per cui avesse egli voluto ingannarmi, nè confacendosi punto al suo, da me ben conosciuto, carattere la leggerezza d' un tal cambiamento; io son portato a credere ch' ei dissimulasse in tal guisa i veraci suoi sentimenti, per non irritarsi contro, anzi per rendersi benevola la feroce numerosissima turba de' promulgatori di cotesta nuova dottrina, che trovàvasi appunto allora nella sua più violenta fermentazione.

Ma tutte coteste ragioni sufficientissime

a liberarmi dagli scrupoli del rigorismo, rispetto all'estensione del luogo in cui possa figurarsi succeduta un' azione teatrale con le sue più necessarie circostanze, non mi han fatto però mai deporre la cura di non lasciar fra la nebbia dell' indefinito nè la mia fantasia nel tessere una favola, nè quella degli spettatori nell'ascoltarla. Onde siccome su le tracce d' Aristotile ho assegnato sempre un discreto termine al *tempo*, senza ristringermi a quello della mera rappresentazione; così, su la pratica più comune degli antichi e dei moderni più applauditi drammatici, ho sempre immaginata una determinata e ragionevole estensione di luogo, capace di contenerne diversi: senza obbligarmi all' immutabilità di quella special porzione del medesimo, che su trenta o quaranta piedi di palco ha potuto, solo al primo aprirsi della scena, essere al popolo presentata. Non ardirei già io di trasportar mai i miei personaggi, su l' esempio d' Aristofane, di terra in aria, o nei profondi regni di Plutone: nè su le tracce di Eschilo, dal tempio d' Apollo in Delfo a quello di Minerva in Atene. Ma credo che il circoscritto spazio d' un campo, d' una città o d' una reggia prescriva sufficientemente i necessarj limiti all' idea generale d' un luogo: e che contenga nel tempo istesso tutti quegli speciali e diversi siti, de' quali abbisogna il verisimile delle va-

rie azioni subalterne, che in un dramma medesimo ora esigono il segreto d'un gabinetto, ora la pubblicità d'una piazza, ora gli orrori d'un carcere, or la festiva magnificenza d'una sala reale. Nè parmi che possa a buona equità chiamarsi moltiplicazione di luogo il mostrarne separatamente le parti che lo compongono, quando l'angustia d'un palco, ed il comodo degli ascoltanti medesimi non permette di presentarlo intiero: e se pur come tale meritasse la taccia d'inverisimile, sarebbe sempre da eleggersi un inverisimile solo, che ne risparmia moltissimi. Se v'è poi finalmente alcuno che, dopo tante dimostrazioni, si ostini ancora a sostener cotesta metafisica immutabilità; che asserisca ancora, a dispetto dell'evidenza, che siano stati tutti, su questo punto, i tragici greci scrupolosissimi rigoristi; e che sia l'autorevole esempio di questi inviolabil legge per noi, usi almeno ancor meco quella indulgenza medesima, che pratica con esso loro. Permetta anche a me che io possa presentar soli nelle pubbliche piazze (perpetua scena dell antico teatro) i re, le regine, e le vergini reali: che io possa nella pubblica piazza far giacere in letto le regine ed i principi infermi: che possa far anch'io che i miei personaggi scelgano eternamente la pubblica piazza per ordir le più atroci e le più pericolose congiure, e per far le più

confidenti, le più segrete, e talvolta le più vergognose confessioni; e non avran bisogno allora i miei drammi di alcun cambiamento di scena: e mi troverò, senza averlo preteso, religiosissimo rigorista ancor io. Dopo una così lunga, ma inevitabile digressione, è ben tempo finalmente di riprendere il filo interrotto dell' Estratto proposto.

Termina dunque il nostro filosofo questo suo quinto Capitolo con la seguente asserzione, cioè: *che chiunque si trova abile a distinguer la buona dalla cattiva tragedia, lo è ancora a giudicar dell' epopea*(53). Ma non basta però l'esser buono giudice dell' epopea per esserlo della tragedia; poichè nella tragedia si trovano tutte le parti che compongono l'epopea, ma non già in questa tutte quelle che la tragedia compongono. La tragedia rappresenta e narra talvolta; l'epopea narra sempre: la tragedia si vale di varie sorti di versi; l' epopea d' una sola: quella impiega nelle sue operazioni i cori, i balli, e la semplice musica e la melodia più composta; questa d' altra musica non suol far uso se non se di quella che risulta dai metri: la tragedia sa restringere il tempo delle sue azioni in un sol giro di sole; l' epopea ha bisogno di molto maggior libertà, e di spazio più lungo. Ed in fatti gli eruditi calcolatori di tutti i momenti del tempo necessario al corso delle azioni de' più cele-

bri poemi, assegnano quarantasette giorni all' Iliade, otto anni e mezzo all' Odissea, ed alquanto men di sette anni all' Eneide.

CAPITOLO VI.

Definizione della tragedia. Divisione della medesima nelle sei parti di qualità: Spiegazione delle parti suddette. Considerazioni sul purgamento di tutte le nostre passioni, il quale vuole Aristotile che sia prodotto dalla tragedia per mezzo unicamente del terrore e della compassione.

Rimettendo ad altro tempo Aristotile il trattar dell' epopea e della commedia si propone di parlare in questo Capitolo unicamente della tragedia: e ne fa la seguente prolissa definizione.

La tragedia è imitazione d' un' azione seria, che ha la sua grandezza, che si esprime con discorso atto a dilettare, ma diversamente ornato nelle diverse sue parti, e che non già narrando, ma rappresentando, per mezzo della compassione e del terrore perviene a purgarci da somiglianti passioni. (54) Spiega che per *discorso dilettevole* intende quello che ha *numero*, *armonia* o sia metro e *melodia*: e vi aggiunge che talvolta si fa uso sepa-

ratamente di questi: perchè alcune parti si eseguiscono col solo *metro*, ed in altre si accompagna a questo la *melodia*.

Divide la tragedia in sei parti che chiama di *qualità*: e sono l' *azione*, il *costume*, la *sentenza*, il *discorso*, la *decorazione* ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, e la *musica*; e chiama queste, *parti di qualità*, perchè regnanti in tutto il corso intiero della tragedia: a differenza di quelle che chiama poi altrove *parti di quantità*, perchè si considerano solo nei membri separati della medesima; cioè il *prologo*, il *coro*, e l' *episodio* e l' *esodo*; de' quali parlerà a suo tempo.

Insegna che l' *azione*, o sia *soggetto con la disposizione del medesimo*, è la parte più considerabile della tragedia: poichè non imita il poeta i caratteri di questo o di quell' uomo ad altro fine che per imitare un' azione; ed il fine principale che altri si propone è sempre la parte più importante d' ogni opera. Può, dic' egli, formarsi una tragedia senza caratteri: ma non è possibile il formarla senza soggetto. E se riuscisse ad alcuno di esprimere in un dramma perfettamente i costumi con luminosi concetti e sceltissima elocuzione, non conseguirebbe il fine della tragedia se ne trascurasse il soggetto: ed un dramma all' incontro, in ogni altra parte all' antecedente inferiore, ma di cui fosse il soggetto ben immaginato e ben condot-

to, conseguirebbe senza fallo assai più facilmente il suo fine. Siccome una tela su la quale si vedessero gettati confusamente a caso i più lucidi e vivaci colori, alletterebbe certamente i riguardanti assai meno d'un' altra, su la quale si scorgesse esattamente disegnato con la sola matita il semplice contorno di chechessia. Aggiungasi che i mezzi più efficaci de' quali si vale la tragedia per commovere e piacere, sono le peripezie e le riconoscenze; e queste non sono che parti del soggetto. Al soggetto, o sia azione, servono le parti del *costume*, della *sentenza* e dell' *elocuzione*. Avvertasi che qui per la parola *sentenza* διάνοια s' intende il concetto, il sentimento espresso in un discorso, qualunque esso sia; non quella breve massima universale, che sogliamo comunemente chiamar sentenza e che risponde alla parola greca γνώμη. Ora spiegando questa lucidamente i pensieri degli uomini rappresentati, ne fa conoscere il carattere: e da questo si rende verisimile e quasi si prevede quello ch' essi faranno. Dice in oltre che dopo l' azione *delle cinque altre parti di qualità considerate nel corso intero del dramma, la parte più soave, più dolce, e più allettatrice è la musica.* (55)

E pure, a dispetto d'un elogio così autorevole, una considerabil parte de' moderni critici vorrebbe relegar la povera

musica ai soli cori. Conclude finalmente Aristotile questo Capitolo dicendo, che la parte di qualità che riguarda la decorazione, o sia scena, è bene in sè stessa dilettevole e seduttrice ψυχαγωγικόν, ma che non appartiene all' artificio poëtico, poichè il valore d' una tragedia sussiste ancora senza rappresentazione e senz' attori: onde lo spettacolo, o sia le apparenze son più cura dell' architetto che del poeta. Ed infatti quando l' antica scena non si adattava fra' Greci e fra Romani, come abbiamo provato, che al solo genere del dramma o tragico o comico o satirico, e non già alle diverse speciali situazioni, nelle quali nel corso d'un dramma medesimo dovevano ritrovarsi gli attori; era, dico, allora verissimo che di quella poco doveano aver cura i poeti: ma oggi che col favore de' cambiamenti di scena, possiam noi scaricar gli spettatori dal peso di figurarsi i particolari diversi luoghi necessarj alle azioni subalterne, parmi obbligo indispensabile del poeta l' immaginarle, ed il comunicare le idee agli artefici destinati ad eseguirle.

Avrebbero bisogno in questo Capitolo di più chiara esposizione le parole di Aristotile, con le quali ei conclude la definizione della tragedia: cioè, *che sia questa una imitazione, la quale non già per mezzo della narrazione, ma del terrore e della compassione perviene a*

purgarci da tali passioni. Avvertasi che quantunque si sia altrove protestato Aristotile che per la parola *passioni* ei non intende mai le interne passioni dell' animo, ma sempre il terribile e compassionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti; in questo luogo se ne vale nella prima significazione. È qui incontrastabile ch' egli propone cotesto *purgamento* come lodevole frutto e fine principale della tragedia, per cui si renda essa utile alla società. Dacier, Castelvetro, Pietro Vittorio e quasi tutti i più dotti interpetri si beccano il cervello a metter d' accordo Platone ed Aristotile; de' quali il primo scaccia la poesia dalla sua Repubblica, come dannosa eccitatrice delle passioni, in molti passi del dialogo decimo della Repubblica, e specialmente nel seguente: *onde con ragione non ammettiamo la* Poesia *in una città, che debba di buone leggi esser fornita, perchè cotesta le irragionevoli inclinazioni dell' animo eccita, alimenta e fortifica, e le ragionevoli distrugge*: (56) ed all' opposto Aristotile la raccomanda ed esalta come utile purgatrice delle medesime. Io lascio volentieri a chi l' ambisce la gloria d' ingegnoso conciliatore di sentenze così contraddittorie; ed avrei più tosto desiderato, per mia instruzione, che si fosse più limpidamente spiegato Aristotile intorno alla cura che ci propone. Io non so in primo luogo se

sotto la parola ηαταρσις *purgamento* voglia il nostro maestro che s' intenda la totale distruzione delle passioni o se la rettificazione delle medesime. Non posso immaginarmi ch' egli pretenda che si distruggano affatto, perchè distruggerebbesi l' uomo, delle azioni del quale, o buone, o ree che elle sieno, sono esse le universali motrici. Nè credo, come alcuni critici credono, che voglia Aristotile che con la frequenza degli spettacoli terribili e compassionevoli si famigliarizzi il popolo con tali oggetti, e si perda così o si scemi in lui l'efficacia di quel terrore e di quella compassione degli altrui disastri, tanto per altro utile a promovere fra gli uomini le scambievoli necessarie assistenze. Se poi cotesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale, che dee proporsi la tragedia, non dessi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime; ho bisogno d'essere istruito per qual via il terrore e la compassione la conseguiscano: e perchè non debbano usarsi che cotesti due soli farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi che sempre finalmente soffrissero gli scellerati ci atterrisce constantemente dall' imitarli; e se la compassione che sempre finalmente conseguissero i buoni ci allettasse costantemente a meritarla, sarebbe schiarito il mio primo dubbio. Ma questa non può mai essere la

mente d' Aristotile: poichè gli eroi delle tragedie ch' ei commenda e propone per esemplari, sono per lo più scellerati e finalmente felici, come gli Oresti, le Elettre, le Clitennestre, o gli Egisti: o buoni infelicissimi, come lo sventurato figlio di Lajo, in cui, con pace di Plutarco e de' suoi dotti seguaci, non si trova altro vero delitto che quello d' aver così ingiustamente ed inumanamente punito un innocente in se stesso. Ma quello che meno d' ogni altra cosa intendo si è la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedj in questa cura: e non tutti gli altri affetti umani da' quali le nostre azioni derivano. Son pur le umane passioni i necessarj venti, co' quali si naviga per questo mar della vita; e perchè sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ad allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene. Or gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione; l'ammirazione, la gloria, l' avversione, l' amicizia, l' amore, la gelosia, l' invidia, l'emulazione, l' avida ambizione degli acquisti, l'anzioso timor delle perdite e mille e mille altri che si compongono dal

concorso e dalla mistura di questi, son pure anch' essi fra quei venti che ci spingono ad operare e che conviene impare a reggere, se si vuol procurar la nostra privata e pubblica tranquillità. Ci dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche più malvagio, ammira i grandi esempj dell' eroiche virtù, che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni: e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figliuolo sagrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione d' un padre; scordarsi un amico di se stesso per non mancare all' amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunciare un beneficato per non essere ingrato al suo benefattore, all' acquisto o d' un regno o d' un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d' una sanguinosa ingiuria ingiustamente sofferta e non perdonarla solo all' offensore, ma porgergli la mano adjutrice in alcuno suo grave pericolo: quando veggiamo, dico, le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s' ingrandisce l' animo nostro nella gloria della nostra specie, che ne crediamo capace; ci lusinghiamo d' esser atti ancor noi ad eseguirle: e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che talvolta ci rendiamo abili ad imitarle. Ma non so al-

l'incontro da qual passione ci purghi, nè di qual virtù c' innamori la rappresentazione d' una figlia inumana, che, in vece di commoversi alle miserabili voci della moribonda madre, che implora compassione e soccorso, anima, con orrore della natura, l' assassino a trafiggerla; e riman poi felice e contenta: nè di qual documento ci provvegga il raccomandato spettacolo de' laceri esposti cadaveri, l'ostentazione della carnificina di Edipo, e gli ululati e le putride piaghe di Filottete. Nè so capire perchè della passione amorosa, tanto meno evitabile, tanto più comune e tanto più d' ogni altra bisognosa di freno, non abbiano a prodursi sulla scena i teneri insieme ed ammirabili esempj, che c' instruiscano a quai sacri doveri sia necessario e glorioso il sacrificarla: e perchè non abbiano a reputarsi degne del coturno tante vincitrici di se stesse innamorate eroine; e ne debbono esser credute all' incontro degnissime le Fedre incestuose e le adultere Clitennestre; nè per qual utile o per qual diletto abbiano a preferirsi nelle tragedie a quelle delle virtù premiate le rappresentazioni delle scelleraggini impunite. Ma pure vuol costantemente Aristotile che il carattere orrido e funesto sia qualità essenziale ed impreteribile della tragedia, obbligata, secondo lui, a produrre per questo mezzo una specie di piacere a lei proprio: piacere

che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tormenti: cioè dai colpi, dalle ferite, dalle lacerazioni o da' recenti o vecchi, in pubblico esposti cadaveri. Se vuol che questi ingredienti sien utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano; anzi credo che per molti una tal medicina sia più insoffribile di qualunque infermità; e se ci consiglia a valercene perchè li creda efficaci a dilettarci, il consiglio ha gran bisogno di esame.

Pur troppo è vero, ed ancor io lo conosco, che il tetro spettacolo delle miserie altrui alletta l'attenzione d'una gran parte del popolo. Non va alcun infelice al patibolo, che tra la folla de' riguardanti: sappiamo che per le delicate donzelle romane eran trattenimenti dilettevoli le stragi de' gladiatori: e veggiam giornalmente non pochi pascersi nella per loro deliziosa e replicata lettura dell' insigni orridissime descrizioni delle pesti di Tucidide, di Lucrezio, d' Ovidio e di Boccaccio. Ma in primo luogo cotesta ferina inclinazione, grazie al Cielo, non è fra noi universale; nè lo era a' tempi di Aristotile, poichè nel Capitolo decimo terzo ei difende Euripide da quelli che ai suoi giorni lo condannavano in Atene del troppo funesto carattere delle sue tragedie. *Errano perciò coloro, che accusano Euripide di tener questo stile nelle sue tragedie, delle quali molte hanno fine*

infelice. (57) E quando ancora una tale inumanità fosse affatto comune; quale utilità, qual ragione può giustificar mai la cura di fomentare un difetto? e di assuefarci a riguardar non con indifferenza solo, ma con detestabile piacere le carneficine de' nostri simili? Or fra tanti miei dubbj finchè alcuno più di me illuminato non mi rischiari, io non mi crederò mai permesso di rinunciare al senso comune per timore di contravvenire a qualche oscuro precetto d' un gran filosofo, che io venero sempre, ma non sempre comprendo: e che, nei difficili passaggi, esperimento per lo più assai meno inesplicabile nel nudo testo originale, che negl' innumerabili, mal concordi fra loro, eruditi commentarj de' solennissimi critici, che, pietosi della nostra cecità, ce lo rendono più tenebroso.

CAPITOLO VII.

Qual debba essere la costituzione delle cose che compongono una tragedia. Ripete che questa dee formare un tutto di giusta grandezza. *Dichiara d'intendere per la parola* tutto *cosa che abbia* principio, mezzo e fine, *e definisce questi tre termini. Quale idea utile e chiara possa formarsi da questi insegnamenti. Passa a spiegare la parola* grandezza. *Dice d'intendere per essa la mole, o sia il numero de' versi impiegati in una tragedia: e dice che non può darsene regola certa dipendendo dall' estensione del tempo assegnato alla rappresentazione: e che sempre un dramma sarà di giusta grandezza, quando si sarà potuto in essa condurre un'azione alla sua catastrofe, per mezzo de'verisimili incidenti. Dacier vuol che si confermi la sua sentenza intorno all'unità del tempo da questo Capitolo medesimo, che visibilmente la distrugge.*

Avendo definita Aristotile la tragedia, e divisala nelle sue diverse parti di qualità; c' insegna ora quale debba essere la costituzione delle cose che la compongono: dipendendo da ciò la perfezione della medesima. E ricominciando dalla prima de-

finizione, dice di nuovo, *che la Tragedia è imitazione d' un' azione che forma un tutto intiero e perfetto*; vi aggiunge *che abbia giusta grandezza*. *Perchè*, dic' egli, *può darsi cosa che faccia un tutto, ma non abbia grandezza proporzionata*. Prima di esaminar la grandezza, si dichiara che per la parola *tutto* egli intende cosa che abbia principio, mezzo e fine: che il *principio* nulla suppone nenessariamente prima di se; ma esige bensì dopo di se qualche cosa o immediatamente o successivamente: che il *fine* all' opposto nulla dopo di se, ma alcuna cosa esige che lo preceda: e che il *mezzo* ha bisogno di essere da altre cose e preceduto e seguitato. E che perciò quelli che scrivono tragedie, non debbono incominciare, o finire a caso l' orditura delle loro favole; ma regolarla a tenore dell' idea, che si è data della tragica imitazione. E qui ci ricorda che qualunque oggetto, per esser bello, convien che abbia giusta misura: cioè non sì minuta che confonda alla vista la distinzione delle sue parti: nè così enormemente distesa che non permetta di vederne insieme le proporzioni: come avverrebbe in uno impercettibile o in un immenso animale. Comparazione ammirabile di cui non è inutile la ripetizione, perchè ci fa concepire che siccome la grandezza d' ogni soggetto, perchè sia bello, convien che si adatti

alla facoltà visiva degli spettatori; così convien che si adatti la lunghezza d'un dramma alla memoria degli ascoltanti, se si vuol che sia palese la sua bellezza. Si è compiaciuto a gran ragione Aristotile di questo bellissimo paragone; e se ne vale perciò più volte, non solo nel presente trattato dell' arte poetica, ma nelle altre opere sue morali e politiche. Ricorra a Castelvetro ed agli altri eruditi commentatori chi è curioso di saper le infinite significazioni, che possono darsi a questo semplicissimo canone, o chi è vago di leggerle esemplificate ne' passaggi di antichi scrittori, che provano per altro assai spesso il contrario. Quella chiara idea che io ho potuto formarmi, per mia regola, del principio, del mezzo e del fine d' una favola drammatica, si riduce a ben poco: cioè che s'incominci a tenore dell' omerico ὕστερον πρότερον da qualche azione subalterna, che prometta vicina la catastrofe e che somministri occasioni di dare al popolo le notizie degli antefatti, necessarie all' intelligenza dalla favola, cioè racconti o altre artificiose invenzioni che dissimulino la voglia di voler istruire, e non già tutte insieme, per non aggravare in un tratto l' altrui memoria e confonderla; ma successivamente ed a proposito del bisogno: che si finisca con la catastrofe, cioè con la ultima mutazione di stato del Protagonista da buona in rea,

*

o da rea in buona fortuna: e che il mezzo che si frappone fra il principio ed il fine, sia occupato da'necessarj o verisimili incidenti, i quali preparino e producano poscia quel fine che intanto con artificiosa e dilettevole sospensione dal suo principio allontanano. Riguardo poi all' estensione, grandezza, o per meglio spiegarci, al maggiore o minor numero de' versi d'un tragico componimento, intendo che limpidamente ei decide che non può darsene regola certa e precisa: dipendendo ciò dal tempo che assegnano ad uno spettacolo drammatico o i Magistrati, o l'uso, o l'arbitrio di chi a proprie spese ne somministra la rappresentazione: di modo che se durasse a' dì nostri il costume tenuto anticamente in Atene, di leggere o di rappresentar molte tragedie in un giorno; converrebbe regolar con l'oriuolo la parte che ne toccasse a ciascuna, ed a proporzione di questa il numero de'versi della medesima. Onde conclude che rispetto alla grandezza, cioè al numero de' versi che la compongono, tanto il dramma avrà maggior bellezza, quanto più sarà disteso, purchè non incorra nell' avvertito svantaggio di un immenso animale: e che non potendosi a cotesta *grandezza* prescriver termini certi, convien decidere *che gli avrà sempre giusti e convenevoli, quando si sarà potuto in essa condurre un'azione al cam-*

biamento di buona in rea, o di rea in buona fortuna, per li successivamente l'un dall'altro nascenti verisimili, o necessarj accidenti che la producono (58).

Ognun chiaramente vede che in questo Capitolo non considera altro Aristotile che la fisica mole d'un componimento drammatico, riguardo al maggiore o minor numero de' versi che possono dal poeta, scrivendolo, esservi senza taccia impiegati: e che perciò afferma non potersene dar certa regola adducendone le convincenti ragioni: e pure il dottissimo Dacier vuol che qui si tratti del tempo, che può supporsi passato nel corso della rappresentazione d'un dramma e che qui si decida esserne impreteribile misura la rappresentazione medesima. Or non solo non ha mai creduto Aristotile che non possa di questo tempo supposto darsi regola certa, ma l'ha data chiara e certissima, restringendolo ad un giro di sole. Onde Dacier, dichiaratissimo adorator di Aristotile, ma più della propria opinione, crede minore inconveniente il trovar contraddizioni nel suo infallibile oracolo, che il dubitar solamente di potere egli stesso essersi una volta ingannato.

CAPITOLO VIII.

Dalla sola unità del nome d' un eroe non si produce l' unità dell'azione. Difesa di Stazio. Elogio che fa Aristotile d' Omero, al quale contraddirebbe il rigido in apparenza suo susseguente assioma intorno all' unità dell' azione, quando non venga discretamente interpretato.

Perchè sia una l'azione non basta che sia uno il protagonista: perchè siccome dei molti avvenimenti che giornalmente veggiamo occorrere, non è talvolta possibile di formar l'unità d'una sola favola; così le molte e diverse azioni d' un sol personaggio hanno bene spesso sì poca relazione fra loro, che non soffrono d' esser congiunte senza violazione della richiesta unità. Quindi, dice Aristotile, hanno manifestamente errato coloro, che, proponendosi di cantar tutte le imprese d' Ercole o di Teseo, han creduto che il titolo di Teseide o d' Eraclide, disegnando l'unità dell'eroe, fosse sufficiente a conservar l'unità del poema. Or qui il certamente dottissimo Dacier, su le tracce di Pietro Vittorio, che seguita ma non cita, si scaglia spietatamente contro di Stazio per la moltiplicità del soggetto

dell'*Achilleide*. Dice che questi non avea letta la Poetica d' Aristotile, nè Omero, nè Virgilio, e che, se avea letto questi ultimi, non ne avea punto compreso l'artificio. Non fa il minimo conto delle tanto conosciute bellezze poetiche che si trovano nelle selve di cotesto Autore: nè di quelle che nella Tebaide gli hanno procurato gli applausi asseriti da Giovenale.

> Si corre ai carmi, e alla gioconda voce
> Dell' amica Tebaide, allor che lieta
> Fe' Stazio la città col di promesso:
> Dolci così sono i legami ond' egli
> Gli animi annoda: e con sì vivo e tanto
> Desiderio e diletto ognun l' ascolta. (59)

Anzi armato il Dacier di tutto l'autorevol rigore del critico inesorabile Areopago, senz' ammettere alcun compenso di pregi e di difetti, lo condanna irrevocabilmente a far numero fra la turba de' cattivi poeti.

Continua quindi Aristotile a dimostrare il difetto della moltiplicità dell'azione con l'esempio d' Omero: il quale, dice egli, anche in questo, come in tutto il resto, superiore ad ogni altro ha saputo o per scienza dell' arte o per felicità di natura conoscere ed evitar questo scoglio: non facendo entrar nell'Odissea tutti gli avvenimenti d'Ulisse; come la ferita da lui ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso, nè la pazzia che finse per non andare alla spedizione di Troja: perchè cotesti avvenimenti non

procedono o verisimilmente o necessariamente l'uno dall'altro; onde così nell'Iliade come nell' Odissea non si è valuto che di cose relative all'azione principale. Dice di più che ogni imitatore, sia egli pittore, statuario, o di qualunque altra sorte, elegge sempre un' azione sola per l'imitazione che intraprende, e che, essendo la tragedia imitazione di qualche azione, conviene che anche questa sia ed una ed intiera: e che le sue parti siano di tal maniera connesse, che trasponendone o togliendone una sola il tutto si cambi e si distrugga. E termina finalmente il Capitolo con la ripetizione del suo favorito assioma:

Tutto quello che può mettersi o togliersi, senza che ne sia visibile l'eccesso o la mancanza, non è mai parte d'un tutto (60).

Tutte le massime universali quanto sono splendide all'udirsi, tanto sono difficili e bisognose di discretezza e d' esperienza nell'applicarle ai casi particolari. Se questo luminoso assioma dovesse essere inteso senz' alcuna modificazione, all'uso dei per lo più tanto dotti quanto inesperti critici, condannerebbe Aristotile il suo infallibile Omero in questo Capitolo medesimo nel quale esaltandolo sopra ogni altro lo propone per esempio del suo rigido qui sopra citato assioma dell' unità. E lo esalta appunto per aver, dice egli, trascurati tutti gli altri accidenti occorsi

ad Ulisse che non sono membri necessarj dell'azione principale : e nominatamente la ferita da quello ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso. Or nel libro decimonono dell' Odissea non solo non trascura Omero l'accidente della ferita ; ma ne forma un minuto e disteso racconto di più di settanta esametri. Era necessario, lo so, per render verisimile la riconoscenza di Ulisse, d' informare il lettore che era nota alla sua vecchia nutrice Euriclea la cicatrice di cotesta ferita ; ma nulla mancherebbe di necessario all' integrità dell' azione, se Omero, dopo aver brevemente detto che non la ignorava Euriclea, avesse trascurato di narrare a lungo che Autiloco, avo materno d'Ulisse, fosse venuto dal Parnaso in Itaca al natale di lui : che gli fosse stato deposto su le ginocchia appena nato dalla nutrice Euriclea : che Autiloco gli avesse imposto il nome : che cresciuto Ulisse andasse a visitar l'avo nelle sue case : che fosse ivi ricevuto con tenere accoglienze e da lui e dalla sua consorte Amfitea, bellissima quando era giovane, e da'figliuoli di questa : che se gli apprestasse un lauto banchetto pel quale si uccise un bue di cinque anni : che tagliato in varj pezzi fu in molti spiedi arrostito : che andasse ognuno dopo la cena a dormire : che il dì segnente fosse condotto su l' aurora ad una caccia nel monte

Parnaso, tutto ingombrato di selve dove il vento fremeva: che eccitato dal rumor de' cani e de' cacciatori, uscisse dal suo nascosto covile uno smisurato cinghiale: che lo assalì: ch'ei si difese: che lo uccise: che ne restò ferito: che gli fu legata la piaga: che, trasportato in casa, fu diligentemente curato: e che, ristabilito, alfine fosse in Itaca ricondotto.

Questo non pare un accidente trascurato; come nè pure parrebbero necessarj nell'ultimo libro dello stesso poema i più che duecento esametri che impiegano nei loro colloquj le ombre de' Proci nell'esser condotte all'Erebo da Mercurio. E di talì, secondo la massima d' Aristotile *non discretamente applicata*, apparenti contraddizioni si troverebbero ad ogni passo non meno nell'Iliade che nell' Odissea d'Omero. Egli, per cagion d'esempio, appunto nel Lib. VI. dell'Iliade non teme di violare l' unità facendo impiegare a Glauco e a Diomede più di 120 esametri sul cominciare d'un combattimento per raccontarsi a vicenda le genealogie e le imprese degli avi loro che nulla conferiscono alla tela della sua favola. E dopo terminata nel Lib. XIX. dell' Iliade, con una solenne riconciliazione, l' ira d' Achille contro d'Agamennone, soggetto del suo poema, non mostra nè pure verun timore di alterarne l' unità, continuando a cantare una seconda ira d' A-

chille contro l'uccisore di Patroclo: e quindi la morte e gli strazj di Ettore ed i prolissi funerali dell'amico e poi quelli d'Ettore ancora; cose tutte che, omesse, non avrebbero punto scomposta non che distrutta la favola. Dunque non volendo, come io non voglio, supporre difetti in Omero, nè contraddizioni in Aristotile, convien credere che un bel panneggiamento d'una statua, benchè possa essere omesso senza distruzione della medesima, ne divenga una legittima parte, purchè possano i riguardanti riconoscere sotto quel panneggiamento l'esatte proporzioni del nudo. A questa discretezza necessaria nel far uso de' precetti universali, non è possibile il prescrivere una regola sempre sicura; perchè la richiedono sempre diversa le diverse circostanze delle imitazioni che s'intraprendono. Onde non abbiamo assai spesso altre scorte che l'esperienza, e soprattutto il buon giudizio, dono raro e gratuito della natura: del quale non tutti abbondano quei severi giudici che così autorevolmente decidono. Ma di tutto ciò si è altrove lungamente parlato.

CAPITOLO IX.

Che i proprj doveri del poeta lo esentano da quelli dell' istorico. Ragioni insussistenti che deducono da questo canone quei che sostengono che i Romanzi in prosa sieno poemi. Che il discorso in versi, impiegato a qualunque uso, benchè non sia epico o drammatico, non perde mai la qualità di poesia, siccome mai non può acquistarla il discorso in prosa. L'arte del poeta è più filosofica di quella dello storico; perchè ha per oggetto le idee universali e l' altro le particolari. Inutilità per gli Artefici delle troppo minute filosofiche ricerche. Non è necessario che sien noti i soggetti che si scelgono: perchè non è considerabile il vantaggio che con ciò si procura. Delle favole episodiche; perchè condannabili, e perchè tal volta scusabili. Dell' inaspettato; e sue differenze.

Avendo parlato Aristotile nell' antecedente Capitolo dell' unità, dell' integrità, e della connessione delle favole epiche e drammatiche; circostanze che di rado si trovan ne' fatti istorici, esposti come sono avvenuti; dice che da cotesti doveri del poeta, da lui qui sopra spiegati, si

deduce che non è obbligato il poeta ad essere istorico: anzi che ha egli oggetto affatto da quello diverso; poichè l'oggetto dello storico, che non è imitatore, è solo il raccontar fedelmente gli eventi come sono accaduti: ma quello del poeta all'incontro è il rappresentarli come avrebbero dovuto verisimilmente e necessariamente accadere l'uno derivando dall'altro. E che perciò il poeta epico e drammatico non differisce dallo scrittore di storie nel solo metro. Perchè (dic'egli) se si ponesse in versi la storia d'Erodoto, *rimarrebbe, com'era in prosa, sempre una specie d'istoria ancora in versi* (61). Ma differisce ancora nel rappresentare i fatti quali avrebbero dovuto succedere e non istoricamente quali sono essi succeduti.

Di questo aureo assioma del nostro filosofo, come di quello di Platone nel *Fedone*, dove dice: *che se il poeta dee esser poeta, convien che componga favole e non discorsi* (62), e di alcun altro passaggio venerabile per l'antichità e credito degli autori, ma torto in senso visibilmente assurdo, si sono valuti nel fine del passato secolo quei dotti critici che han preteso di sollevare i romanzi in prosa alla graduazione di poemi; sentenza che accomunerebbe ad Omero e Virgilio non solo i dialoghi di Platone, ma di Luciano, Apulejo e tutti i prosatori novellieri, perchè compositori di favole.

Fin da bel principio ha pur detto Aristotile in questo trattato, che l'imitazione poetica si distingue dalle altre imitazioni; perchè si fa col *discorso sottoposto alle leggi del metro ed ornato di numero e d'armonia*. E quando ha detto che l'epopea fa la sua imitazione *con discorsi semplici* τοῖς λόγοις ψιλοῖς, subito ha spiegato ciò che intendeva per *discorsi semplici*, soggiungendo *cioè coi soli metri* ἢ τοῖς μέτροις. E che quell' ἢ sia preso in senso di *cioè* e non di *o pure* ha provato ad evidenza Pietro Vittorio con varj passi d'Aristotile medesimo: e con le assurde conseguenze che altrimente spiegandolo ne diverrebbero; come si è già nel primo Capitolo del presente Estratto pagina 21 e 22 più diffusamente esposto. Sicchè vuole Aristotile che il discorso del poeta per distinguersi dalle altre imitazioni, quando ancora non possa o non voglia valersi del numero e della melodia, come suole avvenire nell' epopea, vuol, dico, che il discorso poetico abbia almeno quella ψιλὴν, semplice interna musica che nasce dalle sole leggi del metro: e che non perde la qualità di musica (63) benchè sia scompagnata dalla melodia. Quando dunque ha pronunciato Aristotile *che nella possibilità e nella verisimilitudine de' fatti che si narrano o rappresentano, e non ne' versi consista la differenza che corre fra l' isto-*

rico ed il poeta; e quando ha detto Platone *che chi dee esser poeta*, *dee comporre favole e non discorsi*; convien credere che abbiano inteso entrambi di parlar della poesia drammatica ed epica in particolare; ma non già della poesia in genere impiegata in tanti usi diversi da tanti celebri antichi scrittori, che senza narrare o rappresentar favola alcuna sono stati e chiamati e creduti poeti, e poeti divini. Non ignoravano certamente Platone ed Aristotile i principj, gl' impieghi ed i progressi della poesia, che ha poi Orazio rammentati nella sua Epistola ai Pisoni.

(64) Pensa, o Pison, che il sacro Orfeo, de' Numi
Interprete fedel, pose primiero
Agli uomini in orror, selvaggi ancora,
Le stragi alterne, e la ferina vita.
Onde fu detto poi ch' ei delle belve
Mansuefar la ferità sapesse.
Così pur d' Amfion, perchè di Tebe
Le mura edificò, disser che a' sassi
Diè moto a suon di cetra e lor seguaci
Con dolci accenti a suo piacer condusse.
Che del saper d' allora eran gli oggetti
Fra la privata e pubblica ragione
Metter confin: dalle profane cose
Le sacre separar: vietar le incerte
Confuse nozze: ai maritali letti
Prescriver norme: edificar cittadi:
Leggi incider ne' tronchi: e quindi i vati
Ebbero e i versi lor divini onori.
Poi co' carmi inspirar guerriero ardire
Seppe Omero e Tirteo. Rèser ne' carmi
Per gli oracoli lor risposta i Numi:

In dotti versi altri scoprì le arcane
Vie di natura, onde ogni cosa ha vita:
Seppe assalir la melodìa de' carmi
Il cor de' regi, e con gli scherzi suoi
Seppe addolcir delle lung' opre il fine.
Tutto ciò dei pensar, perchè a vergogna
Non ti recassi mai la lira, il canto,
Il commercio d' Apollo e delle Muse.

Non è dunque la poesia se non se una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale: e fa la sua imitazione col metro, col numero, e con l' armonia; e questa imitatrice lingua artificiosa che da tutte le altre imitazioni è distinta, può essere impiegata a narrare; e si formano allora poemi epici: può essere impiegata alle rappresentazioni delle azioni umane: e si formano allora poemi tragici, comici o pastorali: se ne può far uso nell' esprimere gli affetti d' un uomo che, o invaso da un Nume, o trasportato dalla meraviglia, o agitato da una passione, esalta un eroe, o spiega i varj moti dell' animo suo, o dell' altrui; e si formano allora poemi lirici: ed in tutti questi diversissimi impieghi chiunque sa sempre valersi di cotesta distinta artificiosa lingua imitatrice del discorso naturale, sempre indifferentemente è poeta; siccome sempre indifferentemente sono ballerini quelli che sanno sottoporre i lor passi ed i moti loro alle leggi del numero, cioè della cadenza: e non meno son ballerini quando si valgono de' loro moti e passi artificiosi per imitare unicamente i natu-

rali senz' alcun altro particolar disegno; come quando intraprendono una seconda imitazione, cioè di rappresentare coi loro moti e passi regolati, imitatori de' liberi, i caratteri, le passioni e le favole intiere. E siccome questi, ancor che imitino ad eccellenza ciò che lor piace, se non si sottopongono alla rigorosa cadenza possono ben dirsi ottimi attori, ma non già ballerini; così il poeta o racconti, o tessa favole, o ammaestri, o esprima caratteri o passioni, se non si vale in qualunque di queste imprese della sua primitiva facoltà, cioè della favella legata imitatrice della sciolta per la quale l'arte sua si distingue; può ben egli divenire ottimo narratore, ottimo tessitore di favole, eccellentissimo pittor di caratteri e di passioni; ma non può perciò aspirare al nome di poeta; perchè, come abbiam detto altre volte, ogni poesia è imitazione: ma non ogni imitazione è poesia: ed il nome di poeta si acquista unicamente con l'uso di quella privativamente sua legata e sonora favella capace, a proporzione degl'impieghi che se ne fanno, non solo di metro, di numero e d' armonia; ma di voci elette, di figure e di frasi a lei sola permesse, per le quali ha meritato d'esser chiamata la favella de'Numi.

Ma quanto è vero che per esser poeta è indispensabile la legge del metro che lo distingua; altrettanto è verissimo che

l'osservazione sola di questa legge non basta per divenir *buon poeta*; perchè ha bisogno ancora, per esser *buono*, e di dottrina e di buon giudizio e di fantasia e d'invenzione e di condotta, e di molte altre facoltà le quali sono necessarie anche ad altri imitatori: onde bisognano anche a lui, ma dagli altri non lo distinguono. Non può alcuno chiamarsi propriamente soldato se non è ascritto alla milizia e non ne osserva le leggi; ma non basta l'essere ascritto alla milizia e l'osservarne le leggi per meritare il nome di *buon soldato*; poichè per esser tale bisogna ancora destrezza, prudenza, coraggio, ed altre molte qualità che il soldato ha comuni con infiniti professori d'altri mestieri. E siccome noi d'un soldato mancante di coraggio o di destrezza ottimamente diciamo, ma figuratamente, *costui non è soldato*: non negandogli con ciò il carattere di soldato, ma la qualità di buono; così dobbiam credere che quando Platone ed Aristotile han detto che la sola osservazione delle leggi metriche non caratterizza il poeta, abbiano inteso dire *il buon poeta*; altrimenti avrebbero assurdamente preteso di distinguere il poeta dagli altri imitatori per mezzo di quelle qualità appunto che con gli altri imitatori lo confondono.

Confesso d'aver repugnanza e rossore io medesimo di trattenermi tanto su tal

materia, e di tornar così nuovamente alle prove d'una palpabile verità naturalmente sentita e conosciuta da ognuno che non sia stato sedotto dai sostenitori dell' irragionevole paradosso che confonde la prosa e la poesia. Ma sono tanti, ed alcuni di essi tanto stimabili per la vasta loro erudizione, quelli che unicamente se ne vagliono per oppugnar le comuni opinioni; e ricercan questi con tanto studio tutti i passaggi d'antichi scrittori che possono esser torti a favore della strana loro sentenza; che quando di bel nuovo in alcuno di questi io per avventura mi avvengo, son forzato, per iscoprirne i paralogismi, di bel nuovo a parlarne; incomoda ma pur troppo frequente conseguenza dell' abuso che i dotti quasi generalmente fanno della loro dottrina, deformando e confondendo, per correr dietro alle nuove scoperte, le più nette le più chiare e le più semplici idee, delle quali la benigna natura ci ha gratuitamente forniti.

Da queste premesse conclude Aristotile, che l'arte del poeta è più grave più studiosa e più filosofica che quella dello storico, perchè l' oggetto del poeta sono per lo più le idee universali τὰ καθόλου, ma quelle dell' istorico le particolari ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει: si propone il poeta di esporre in genere ciò che farebbe verisimilmente ogni uo-

mo iracondo valoroso ed intollerante: e per esemplificarne poi il general carattere, lo particolarizza col nome d'Achille. Ma lo storico non si propone altro nella sua narrazione che la particolare idea d'un tal uomo che chiamavasi Achille; e racconta fedelmente ciò ch'esso ha fatto, ancor che qualche volta non paja nè verisimile nè conseguente ch'ei lo facesse. E perchè meglio si concepisca cotesta differenza fra concetti generali e particolari, vuol che da noi si osservi e riconosca fra i poeti comici e satirici. Ed in fatti è chiaro che il poeta comico non si propone per lo più di rappresentare un particolar fatto istorico veracemente avvenuto: ma se lo propone bensì il poeta satirico, che si restringe nel solo oggetto dell'odio suo. Quando, per cagion d'esempio, intraprende Terenzio di comporre una commedia, concepisce preventivamente l'idea generale de' vecchi sospettosi e difficili, de' giovani imprudenti e trasportati dalle passioni amorose, de' servi sfacciati e fraudolenti; e poi ne particolarizza il general carattere, imponendo loro ad arbitrio i nomi di Simone, di Panfilo, e di Davo. Ma quando il satirico Archiloco vuol diffamar co'suoi versi Licambe, non ricorre che alla particolare idea delle qualità detestabili del particolar suo nemico.

Ma coteste analitiche metafisiche ri-

cerche delle prime cagioni produttrici dei nostri concetti e delle nostre idee possono ben essere plausibili in una cattedra filosofica; ma sono oziosi e per lo più dannosi trattenimenti per chi ha bisogno di apprendere la pratica dell'arte, alla quale aspira; poichè si fa così un reprensibile dispendio di tempo nell'apprendere, o più tosto nel procurar bene spesso inutilmente d'apprendere, gli arcani e mal sicuri principj di quelle attività che tutti abbiamo già per natura; e s'incorre nello stesso ridicolo inconveniente nel quale incorrerebbe chi per insegnare ad un fanciullo a passeggiare o a danzare, incominciasse dallo spiegargli quanti muscoli e quanti nervi sono necessarj ai moti delle sue gambe: e quando i primi debbano gonfiarsi per acconciarsi o assottigliarsi allungandosi: e come debbano i secondi ne' loro diversi impieghi diversamente tendersi o rallentarsi.

Procedendo quindi Aristotile a parlar della scelta de' soggetti per le tragedie, dice: che se la scelta cade su fatti noti, hanno questi il vantaggio d'esser creduti più facilmente veri: poichè non v'è fatto il qual possa credersi che in teatro più verisimilmente succeda di quello che si sa esser già altrove realmente succeduto. Ma ci avverte che questa circostanza non è assolutamente necessaria. In primo luogo, perchè anche i fatti noti

sono ordinariamente noti a pochi, e piacciono ciò non ostante a tutti: secondariamente perchè anche ne' veri fatti istorici può incontrarsi quel visibile verisimile, e quel conseguente, al quale è obbligato il poeta. E finalmente perchè l'esperienza dimostra che anche i soggetti puramente inventati possono ottenere la pubblica approvazione; come l'avea già ottenuta in Atene un dramma di questa specie intitolato *il Fiore* del celèbre, ai tempi suoi, tragico poeta Agatone.

Delle favole semplici crede Aristotile l'*episodiche* le peggiori: e chiama episodiche quelle nelle quali gli episodj non sono verisimilmente o necessariamente connessi. Dice che in questo difetto cadono per propria colpa i cattivi poeti: e che vi cadono talvolta i buoni per compiacenza per gli attori quando per dare occasione ad alcuno di essi di porre in uso qualche sua distinta abilità, si diffondono più del bisogno o trascurano l'esattezza dell'ordine. Si avverte che cotesto motivo per cui s'inducono tal volta i buoni poeti a dilungarsi dalle regole loro ci vien suggerito da Aristotile come legittima scusa, quando nel Cap. XXV. ci provede delle difese delle quali contro gli assalti de' critici possiam canonicamente valerci.

Dopo tanta indulgenza ritorna il nostro Filosofo a' suoi rigori: ed inculca di bel nuovo, al pari dell' integrità del-

le favole, il *terrore e la compassione*, (65) che vuol che da esse indispensabilmente si producano, come sorgenti di meraviglia; particolarmente quando giungono inaspettate. Della privativa efficacia che attribuisce Aristotile a queste due sole passioni di purgarci da tutte le altre, si è già parlato diffusamente per l'innanzi, ed ingenuamente confessato fin dove io sia giunto ad intenderla. Onde passo a spiegar gli ultimi periodi di questo Capitolo, degnissimo d'un tanto maestro. Ei dice dunque che l'*inaspettato* produce meraviglia e diletto; ma non già l'*inaspettato casuale*. Che l'*inaspettato* meraviglioso e dilettevole nasce dagli avvenimenti che lo spettatore non attendeva; ma nel vederli succedere si ricorda degli antecedenti a lui noti, ed è convinto che in conseguenza di quelli doveano necessariamente succedere. E che ancora l'*inaspettato casuale* può partecipar tal volta di questo vantaggio, quando lo spettatore ha motivo di attribuirgli qualche verisimile antecedente cagione: come successe in Argo quando la statua di un certo Mizio cadde per se stessa inaspettatamente, ed uccise alla vista di tutto il popolo l'uccisore di quello. Accidente che parve ad ognuno non già prodotto dal caso, ma dalle regolate disposizioni d'una giustizia superiore.

CAPITOLO X.

Divisione delle favole in semplici ed implicate. Spiegazione delle medesime. Che non è lo stesso il nascere una cosa dall' altra e l' esser collocata una dopo un' altra cosa. Dimostrazione di questo assioma. Difesa di Cornelio.

Divide qui Aristotile le favole drammatiche in *semplici* ed *implicate*: perchè tali sono in se stesse tutte le azioni umane, delle quali sono imitazioni le favole. Ei chiama semplice quella la quale è, siccome altrove ha definito, una e continua: e va al suo fine senza valersi nè di *peripezie* nè di *agnizioni*, cioè di riconoscenze; e per implicata intende quella che per mezzo di riconoscenze o di peripezie, o delle une e delle altre insieme, procede e giunge al suo termine; purchè dalla costituzione medesima della favola sian esse dedotte in guisa che in virtù degli antecedenti compariscano sempre o versimili o necessarie. E qui ci ricorda una utilissima distinzione da lui fatta anche altrove, perchè non incorriamo in un sofisma nel quale giornalmente per inavvertenza si cade: *cioè che non è lo stesso il nascere l'una da un'altra*, o *l' una dopo un' altra cosa* (66).

poichè infatti è ben prodotto successivamente in un arbore dal tronco un ramo; dal ramo un fiore e da questo un frutto; ma non è così prodotta in un vocabolario l'una voce dall'altra: benchè sia l'una dopo l'altra successivamente disposta. Non trascura il nostro Dacier di mendicare anche in questo Capitolo le occasioni di riprender Cornelio, come fa in tutta la sua esposizione della Poetica d'Aristotile, e per lo più ingiustamente. Avea detto Cornelio *che le riconoscenze sono di grandissimo ornamento alle tragedie, ma d'un incomodo lavoro al poeta*: e ne avea accennate le difficoltà: ma Dacier decide, *che le difficoltà delle riconoscenze non son quelle addotte da lui: e che l'unica difficoltà nasce dall'inabilità del poeta, che più atto a parlar con l'ingegno che col cuore, non sa spiegar le grandi passioni che dalle riconoscenze si destano.*

Se fosse Dacier stato artefice prima di far da maestro avrebbe esperimentato, come avea esperimentato Cornelio, che il dare al popolo tutte le molte per lo più antecedenti notizie necessarie a rischiarar l'intrico, donde dee nascere una riconoscenza; il darle non tutte insieme, per non far che un poema drammatico degeneri in narrativo, per non annojare ed aggravar troppo la memoria dello spettatore, che malagevolmente potrebbe poi

sovvenirsene al bisogno; l'andarne opportunamente suggerendo di tratto in tratto la parte necessaria allo schiarimento del prossimo incidente; il far che coteste non pajano istruzioni del passato, ma membri necessarj di quella particolare azione che si sta attualmente rappresentando in teatro; e l'evitar soprattutto che non inciampi in alcuna di coteste necessarie istruzioni il corso di qualche passione già mossa, e così si rallenti e svanisca; oltre il considerabile imbarazzo di sfuggir la confusione, l'oscurità, e l'inverisimilitudine nel rappresentare al popolo nel soggetto medesimo un vero ed un supposto personaggio, il quale secondo le diverse sue situazioni ha sempre relazioni diverse: dopo, dico, tutta questa esperienza avrebbe Dacier conosciuto a sue spese che un somigliante faticoso lavoro è assai men facile che il mettere in mostra in qualche nota critica una non sempre tanto opportuna, quanto pellegrina erudizione: e non avrebbe detto, per punger Cornelio, che la difficoltà delle riconoscenze nasce dal non saper far parlare il cuore nelle grandi passioni che queste risvegliano. Le grandi passioni in primo luogo non sono effetto privativo delle riconoscenze; anzi queste appunto assai spesso, sciogliendo tutti i nodi che sospendean la catastrofe, mettono in calma le grandi passioni già mosse. In se-

condo luogo Cornelio ha ben dimostrato in cento passi delle sue tragedie ch' ei sa far parlare così bene il cuor che l'ingegno. E quando ancora avesse egli in questa parte lusingato alcun poco più del dovere il gusto regnante di quel tempo in cui scriveva; per le infinite bellezze universalmente ammirate, delle quali abbondano i drammi suoi, meritava bene da un critico francese il padre della francese tragedia quella indulgenza almeno che non ha negata Orazio a tutti i poeti del mondo.

(67) Quando molte in un'opra io splender veggâ
Beltà sincere, a tollerar son pronto
Qualche difetto a cui tal volta espone
La scarsa cura, o da cui mal difende
Ogni mortal la debolezza umana.

Nell' esporre, oltre a ciò, il presente capitolo ha scoperta Dacier una finora ignota novissima legge drammatica, cioè che le riconoscenze non possono essere il soggetto d' un dramma. Dal testo greco di questo Capitolo non veggo come abbia potuto dedurla; ed è certo che nè Enzio, nè Pietro Vittorio, nè Castelvetro han sognato di ritrovarvela, nè chiaramente espressa, nè implicitamente indicata. E non saprei immaginarmi per qual ragione una riconoscenza non potesse, come ogni altro avvenimento umano, esser tal volta un incidente subalterno, che fa strada all' azione principale, e tal volta

ancora l'azion principale medesima, cioè il soggetto del dramma. Quando cotesta riconoscenza è l' ultima catastrofe, come può negarsele la graduazione di soggetto? La riconoscenza nella persona d' Edipo, del reo ignorato che si cercava, non è il soggetto dell' Archetipo delle tragedie? Ma bisognava inventare una legge per poter dire che Cornelio l'avea violata nel suo Eraclio.

CAPITOLO XI.

Della riconoscenza *e della* peripezia. *Loro differenze ed effetti. La* passione, *terza qualità indispensabile d' un' azione, secondo Aristotile. Dichiarazione del medesimo che per la parola* passioni *non intende quelle dell'animo; ma i fisici patimenti del corpo. Difesa della interpetrazione di Cornelio delle parole* le morti in palese. *Dubbj su la moderna regola di non insanguinare la scena.*

Spiegando ora Aristotile le *peripezie* e le *riconoscenze*, dice che la peripezia è un inaspettato, ma sempre necessario o verisimile cambiamento di fortuna: quale è quello che succede nella persona di Edipo, quando è precipitato nell' orrida certezza del suo minacciato parricidio ed

incesto dalle ragioni medesime che gli sono addotte da chi crede consolarlo, convincendolo della vanità de' suoi timori: o come è l'altro che s'incontra nel *Linceo*, tragedia di Teodecto, dove con improvvisa vicenda Linceo per ordine di Danao condotto a morte, rimane felicemente in vita, e resta all'incontro miseramente ucciso Danao, che dell' altro avea comandato lo scempio.

Segue quindi a dire che la *riconoscenza*, come il nome dimostra, è il passaggio che fanno dall'ignoranza alla notizia, e perciò dall' amicizia all' odio, o da questo a quella le persone destinate dal poeta alla felicità o alla miseria. E che di tutte le riconoscenze quella è la bellissima che s'incontra, come nell'Edipo, congiunta con l' *ultima peripezia*. Vi aggiungo la parola *ultima*, che non si trova nel testo, perchè tale è appunto la riconoscenza dell'Edipo addotta in esempio da Aristotile: il quale non potrebbe altrimenti intendersi; perchè tutte le riconoscenze, ancor che non sian le ultime, son per natura congiunte a qualche specie di peripezia. Accenna che vi sono altre più comuni riconoscenze; come quelle che si fanno per mezzo di cose inanimate, o di fatti da' quali vengono scoperti gli autori. Ma ripete che sempre la più bella sarà quella che ha prima commendata: perchè produrrà compassio-

ne o timore, che sono, secondo la sua sentenza, i proprj oggetti della tragica imitazione: e perchè l'esser altri o misero o felice da tali cambiamenti deriva. Dice di più che la *riconoscenza* può essere semplice o doppia; *semplice* quando una persona riconosce un'altra dalla quale essa era già conosciuta; e *doppia* quando due persone scambievolmente si riconoscono, come si riconoscono in Tauride Ifigenia ed Oreste nella tragedia d'Euripide.

Conclude il nostro filosofo questo Capitolo, aggiungendo alla *riconoscenza* ed alla *peripezia* anche una terza parte della favola, secondo lui indispensabile, riguardante al soggetto, cioè il πάθος la *passione*. Ma perchè non prendiamo equivoco, confondendo i fisici patimenti del corpo con le passioni dell'animo, spiega la sua mente così. *La passione è un'azione distruttiva e dolorosa: come le morti in palese, i tormenti, le ferite e tutte le altre cose di tal fatta* (68).

Cornelio spiega le parole, le *morti in palese* οἱ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι *le morti in ispettacolo*: Enzio *le morti che si espongono al pubblico* (69), ed in circa nella stessa maniera tutti gli altri interpreti. Ma Dacier vuole che Cornelio abbia male inteso il testo: e che le parole d'Aristotile significhino *le morti che lo spettatore chiaramente comprende; che altrove succedono o succederanno, ma*

ch' egli attualmente non vede. E ciò perchè altrimenti, secondo lui, Aristotile si opporrebbe alla pratica de' Greci *di non insanguinar la scena*. Cotesta regola *di non insanguinar la scena*, che si pretende fondata su la pratica de' Greci, ha bisogno per me di molta spiegazione. Io non posso intenderla nel suo senso letterale e positivo: perchè discorderebbe appunto dalla pratica de' Greci da Dacier citata. Non s' insanguina forse la scena quando Eschilo fa inchiodar vivo Prometeo alla Scitica rupe per comando di Giove? Non s' insanguina forse quando Sofocle espone Edipo in teatro privo degli occhi svelti allor allora dalla sua fronte ancor grondante di caldo sangue, e tutto immondo della recente carnificina il volto, il petto e le mani? Non s' insanguina forse quando si veggono in iscena e la moglie ed i figliuoli d' Ercole da lui miseramente trafitti ed ancor palpitanti? Non s' insanguina, dico, quando Ajace s' abbandona col petto su la nuda spada, da lui stabilita con l' else in terra a tal uso? Si dian pure i critici la tortura che vogliono per sostener che Ajace non s'uccida in palese; non potranno essi assolutamente negare che si fanno immediatamente dopo la ferita lunghissime scene intorno a lui trafitto e visibile: poichè la sua donna Tecmessa, il suo fratello Teucro e tutto il coro gli si affannano in-

torno, lo cuoprono e scuoprono, e s'affaticano a sollevarlo dal terreno, al quale è quasi inchiodato, onde non può esservi stato trasportato, ed il luogo visibile è sempre lo stesso. Non può dedursi tal regola nè pure da quella d'Orazio che vieta di esporre in iscena gli orrori ed i portenti incredibili; perchè, come spiegheremo nel Cap. XIV, l'oggetto di questo divieto non è l'effusione del sangue, ma l'abuso della credenza del popolo. Nè può intendersi metaforicamente, come se l'uso di morire in iscena fosse condannato dalla pratica de' Greci: poichè Alceste vi muore a suo bell'agio: ed Ippolito vi termina la tragedia con l'ultimo suo sospiro. Se si vuol poi finalmente che per cotesta legge di non insanguinar la scena sia ben permesso il mostrare il personaggio che va certamente a morire, farne sentir le ultime voci, e farlo anche tornare in iscena ferito a morte; e morirvi se si vuole; e che la proibizione unicamente cada su l'atto di darsi o di ricevere a vista del popolo un colpo mortale, come vuol che l'intendiamo Dacier oltre gli esempi incontrastabili d'Ajace e di Prometeo opposti alla sua sentenza, io non saprei indovinar la ragione di tal divieto, e specialmente fra i Greci che cercano a bello studio le più funeste ed orribili situazioni per farne spettacolo. Se mai per avventura si fossero essi astenuti dall'usar fre-

quentemente cotesta azione, perchè abbia paruto loro difficile il rappresentarla verisimilmente in teatro; la difficoltà a' giorni nostri è svanita; poichè non v'è giocolatore di piazza che non sappia oggidì, con evidenza che gareggi col vero, fingere in presenza di tutto il popolo d'immergersi un pugnale nella gola o nel petto, e di ritrarlo macchiato da una visibile e sanguinosa ferita. Ma lode al Cielo a' dì nostri non è la difficoltà di eseguirle quella che rende così rara su i moderni teatri la rappresentazione di somiglianti atrocità. Ma senza beccarsi inutilmente il cervello per rintracciare la sorgente di cotesta regola tanto vantata a' dì nostri, quanto poco spiegata; a me pare che le parole d'Aristotile οἱ ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι, *le morti in palese* possano ottimamente significare la mostra de' cadaveri, della quale hanno gran cura di far uso i tragici greci sul loro teatro: e chiunque ha con esso qualche leggiera familiarità, non può non averlo osservato. All'aprirsi d'una porta il cadavere d'Agamennone si presenta agli spettatori nella tragedia di questo nome scritta da Eschilo: e non per altro che per adornarne lo spettacolo. Così quello di Fedra nell'Ippolito d'Euripide: anzi nell'Andromaca dell'autore medesimo si fa trasportare in pochi momenti da Delfo in Ftía quello dell'assassinato Pirro; unicamente per non defrau-

date il dramma d' un così allora gradito, e secondo Aristotile, propriamente tragico condimento.

CAPITOLO XII.

Delle parti di quantità. *Loro* nomi *e spiegazioni. Che la parola* discorso *λέξις è qui ed altrove impiegata da Aristotile in senso di* discorso in musica. *Che dalle parole di Aristotile si argomenta che il coro de' Greci era collocato sul loro teatro, ma in luogo diverso da quello degli attori. Origini, cambiamenti ed abusi del coro. In qual maniera l' uso del coro ne' drammi sia utile e verisimile. Divisioni de' drammi in* scene *ed* atti, *tardi inventate dai grammatici latini, e con poca felicità assegnate. Spiegazione de' due precetti di Orazio intorno al numero degli atti e de' personaggi. Che le ariette del moderno teatro conservano il nome e la forma delle strofe delle greche tragedie.*

Avendo fin qui esposte Aristotile *le parti di qualità*: cioè quelle che debbono considerarsi nel tutto insieme d' una tragedia, come *la favola*, il *costume*, la *sentenza*, il *discorso*, la *decorazione*, e la *musica*, viene ora, e non so per-

chè così tardi, ad esporre le altre parti che chiama di quantità, le quali hanno a considerarsi non già nel tutto insieme, ma ciascuna separatamente nei membri particolari de' quali il corpo intero della tragedia è formato. Dice che coteste *parti di quantità* son quattro; *prologo*, *episodio*, *esodo* e *coro*. Che *prologo*, o sia primo discorso, è tutta quella parte della tragedia che precede alla prima uscita del coro: che l' *episodio*, o sia aggiunta è tutto quello che si trova racchiuso fra l' uno e l' altro canto del coro: che *esodo*, o sia esito o fine, è tutto quello che rimane dopo che il coro ha per l' ultima volta cantato; e suddivide la quarta parte di quantità, cioè il coro in *parados*, *stasimon* e *commi*: dichiarando che chiamasi *parados* tutto il discorso che fa il coro quando comparisce la prima volta in teatro: *stasimon* tutto ciò che il coro, già *stabilito*, come la parola significa, e fermo in teatro, canta in tuono grave e posato; astenendosi perciò dai piedi metrici troppo precipitosi e solleciti; come sono l' anapesto ed il trochèo: e che finalmente i *commi*, voce derivata dal verbo *copto* κόπτω, che significa percuotere, sono *i pianti ed i lamenti del coro in comune con quelli che si odono dalla scena*. (70) E si spiegano con la parola *commi*, perchè cotesti lamenti erano accompagnati dalle percosse che

solevan darsi su la fronte, sul petto ed altrove per esprimere il loro disperato dolore.

Nel contenuto di questo Capitolo, che nel testo è brevissimo, s' incontrano occasioni degne di riflessione e d'esame: e credo che per non esser poi obbligato ad interrompere il corso di quelle che esigono maggior prolissità nell'esporle, sia più opportuno di permettere qui le due seguenti, che possono succintamente accennarsi.

È da osservarsi dunque primieramente che qui nel definire Aristotile il coro *parados*, lo chiama il *primo discorso che fa il coro uscendo la prima volta in teatro* (71). Or tutto il coro insieme non parla mai se non cantando: dunque la parola λέξις *discorso* non significa sempre appresso Aristotile un discorso senza musica, come vorrebbero quei dotti che sostengono che della tragedia solo i cori si cantassero.

Ed in secondo luogo è da riflettersi che, spiegando qui il nostro filosofo la parola *commi*, per dire che sono i lamenti in comune del coro e degli attori, dice i *lamenti del coro e della scena*, onde par quindi incontrastabile che il coro de' Greci fosse collocato in luogo diverso dal palco dove gl'istrioni rappresentavano. Riflessione non trascurata da Pietro Vittorio.

Ma poichè tanto in questo Capitolo si è da Aristotile parlato del coro, conviene esaminare quai utili insegnamenti se ne possono ritrarre, onde arricchirne e rettificarne la pratica del presente teatro. E per far ciò con fondamento di ragione è indispensabile il riandar brevemente le prime origini del coro, che ce ne scopriranno e l' indole e le trasformazioni e gli abusi

Prima dell' età di Solone esisteva il nome di *tragedia*: e non altro significava che *canto della vendemmia o del capro*, come la parola dimostra da *ode e trughe*, o da *ode* e *tragos*: o perchè le vendemmie erano le occasioni di questo canto: o perchè il capro era la vittima che si svenava a Bacco: e si dava poi in premio al poeta vincitore nella gara di comporre cotesta tragedia,

Fra quei, che già d' un capro vil l' acquisto
Nelle tragiche gare avean conteso ec. (72)

cioè cotesto inno, ditirambo, o canzone, che tragedia e coro chiamavasi: e che per costume religioso cantavano ogni anno in coro, dopo aver raccolti i sudati frutti delle loro viti, gli allegri coltivatori delle Attiche campagne. (73).

Or venne in mente a Tespi, uno de' più antichi compositori di *tragedie*, cioè degl' inni o cori suddetti, d' interromper la noja di quella lunga ed uniforme cantilena con l' introduzione d' un

personaggio che raccontando a voce sola ed esprimendo nel tempo istesso col gesto qualche azione, in quei principj probabilmente di Bacco, trattenesse più dilettevolmente il popolo, alternando col coro il suo racconto. Piacque a tal segno la novità, che animato Eschilo dalla pubblica approvazione aggiunse al primo il secondo attore: fece con essi gustare agli spettatori il piacer del dialogo: vestì l'uno e l'altro di abiti convenienti a'caratteri che loro attribuiva: e sopra un decente palco li sollevò dal terreno.

> Eschilo poi le maschere, e il decente
> Abito aggiunse: ed insegnò su brevi
> Legni il palco a comporre: e sul coturno
> A sostenersi: e a sollevar lo stile. (74)

Introdusse finalmente Sofocle il terzo attore, e valendosi al bisogno come d'altro attore d'alcuno de' cantori del coro, ebbe sufficienti personaggi per la rappresentazione d'una intera favola. Ed allora al parer d'Aristotile, *si riposò il dramma, avendo tutto quello che la sua natura richiedeva.* (75) Ma conservò sempre il nome di tragedia. Sicchè come fiore o frutto dalla sua buccia, uscì il dramma dal seno del coro, cioè da quella primitiva cantilena che tragedia chiamavasi: e benchè fosse cosa tanto dal coro, da cui nasceva, diversa, non potè però mai da cotesta sua buccia separarsi: nè mai più deporre il nome di tragedia, che co-

sa così diversa dal dramma originalmente significa; perchè il culto religioso di Bacco e le lodi di lui cantate in coro, erano il principale oggetto delle lor feste: ed il dramma nuovamente nato fra quelle, non si considerava che come un ornamento aggiunto al canto del coro.

E quindi è che Aristotile nella divisione delle parti di quantità della tragedia, chiama *Episodio*, cioè *aggiunta* tutto quello che si recita fra l'un canto e l'altro del coro; cioè tutto il dramma. Ed è ciò così vero, che avendo tentato alcun poeta d'allora d'introdurre nelle sue favole altri affetti ed azioni che quelle di Bacco, divenne oggetto di scandalo e di riprensione, come asserisce Plutarco con le seguenti parole. *Avendo Frinico ed Eschilo fatto traviar la tragedia in favole ed affetti, fu detto che han che far queste cose con Bacco* (76)? E tanto si disse che l'οὐδὲν πρὸς Διονύσιον *nulla a proposito di Bacco*, diventò uno degli antichi proverbj rammentato da Erasmo, *Adag. Chil. II. Cens. IV. proverb.* 57. Sicchè dovettero gli scrittori tragici incaricarsi, lor mal grado, del coro, cioè d'uno stuolo di sfaccendati, inutile per la favola, che, secondo la definizione dello stesso Aristotile, non è altro che *un ozioso curatore che non presta a coloro a' quali assiste, se non se unicamente la sua buona volontà* (77). Ed è assai cre-

dibile che tanti fossero allora i sospiri che spargevano i poveri poeti affannati sotto l'incomodo peso del coro stabile, quante ora sono l'erudite lagrime de' nostri moderni legislatori che ne deplorano così amaramente la perdita. Anzi io sono quasi tentato di spiegar, come uno sfogo d'atra bile, la stravaganza del tanto maligno quanto ingegnoso Aristofane, che forse per farsene beffe va componendo i suoi cori or di vespe, or di rane, or di uccelli, or di nuvole. Nè sarei lontano dal sospettare che potesse aver l'origine medesima quel russar che va replicando ora in grave, ora in tuono acuto, il coro delle furie, nella tragedia d'Eschilo intitolata l'*Eumenidi*.

Essendo dunque rimasto il coro, prima per l'imperiosa autorità della religione, e per quella poi del tiranno invecchiato costume, pacifico ed inevitabile possessore del teatro drammatico, si studiarono i poeti (non potendo scaricarsene) di metterlo in qualche modo d'accordo col dramma, interessandolo nella favola: ma da questa poco felice cura sofferse appunto le più notabili violenze il genio e dell'uno e dell'altro. Le sofferse il genio del coro, che destinato per sua natura a radunarsi in luogo convenuto ed al determinato oggetto delle annue festive solennità, si trovò obbligato nel dramma a concorrere, per lo più

senza motivo, in una piazza, ed a rimaner ozioso per tutto il corso d'una favola. Le sofferse, perchè, cantando prima odi ed inni, che si suppongono premeditati, era ben verisimile che tutti i cantori convenissero ne' pensieri e nelle parole medesime; ma quando tutte le persone che compongono un coro furono obbligate a cantare improvvisamente in un dramma, a seconda degl' improvvisi motivi che il corso dell' azione andava loro di tratto in tratto improvvisamente somministrando, divenne inverisimilitudine insopportabile il dover supporre che tanti diversi individui possano e pensare e spiegarsi nella medesima forma, improvvisamente parlando.

Le sofferse il genio del dramma che per se stesso capace di rappresentar qualunque azione umana, si vide ristretto a quelle pochissime che possono esser tolleranti di dodici, di quindici, e di sino a cinquanta perpetui ed incommodi testimoni: e le sofferse, perchè il difficile sforzo di costringere le azioni a questa tolleranza rese meno scrupolosi i poeti nell' evitar gl' inconvenienti che ne derivano, e specialmente le indiscrete ed inverisimili confidenze; come son, per cagione d' esempio, quelle di Fedra, di Elettra e di Medea.

Ora i moderni autori, a' quali mancan le scuse della superstizione e del co-

stume, non sarebbero presentemente degni di perdono se, per vana ostentazione d'una magistrale (a creder loro) e pellegrina erudizione, si ostinassero a considerare il coro stabile come parte essenziale e principale del dramma, ed a violentarne il genio, torcendolo a ministerj repugnanti alla sua natura.

Si stanca alla lunga la pazienza dello spettatore al continuo insulto che fa un tale abuso al suo naturale discernimento, e ne punisce gli autori; come, al riferir di Donato (78), avvenne finalmente alle antiche commedie, tenaci ancora del coro. Poichè quando dopo la rappresentazione degli attori incominciava esso la sua nojosa cantilena, sorgevano concordemente gli auditori da' loro sedili: e abbandonando lo spettacolo, avvertivano della sua indiscretezza il poeta.

Tutto ciò che si è detto finora del coro stabile non prova che debbasi perciò esiliar dal dramma indifferentemente ogni specie di coro. Perderebbe così il teatro la facoltà di valersene con dignità, con diletto e con verisimilitudine ne' sagrificj, ne' trionfi, nelle feste, ed in molte somiglianti occasioni nelle quali, potendosi supporre che si cantino cose premeditate, è naturalissimo che molte persone convengono ne' pensieri istessi e nelle istesse parole. Anzi vi sono occasioni nelle quali può verisimilmente il

coro accordarsi anche d' improvviso e ne' pensieri e nelle espressioni; come, per cagion d' esempio, in una commozione o giudizio popolare, dove tutti dimandino o giustizia, o vendetta, o pietà, o guerra, o pace, o altro di qualunque sorta. Ma in tali casi debb' essere visibilissima ed efficacissima la cagione per la quale di tante si forma una sola volontà: nè permette allora la legge del verisimile al poeta maggior lunghezza di quella che basta unicamente a spiegar quella sola e concorde sentenza, nella quale, violentato da una visibile e concorde cagione, tutto il popolo è convenuto. Ma che tutte le persone che compongono un coro stabile, si accordino d' improvviso a pensar ed esprimere con le parole medesime e comparazioni e descrizioni e lunghi racconti istorici e sottili argomenti per dissuadere o persuadere, o prolisse congratulazioni o eterne condoglienze, o diffusi e poco opportuni bene spesso insegnamenti morali, è un inverisimile così direttamente opposto alla natura, che ha bisogno di tutta la potenza della superstizione e del costume per esser perdonato agli antichi, coi quali dobbiamo bensì ne' pregi ma non mai gareggiar nei difetti. *Poichè* (come Tacito saviamente asserisce) *non tutto ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore; ma l' età nostra ancora molte*

arti e maniere d'acquistar lode ha prodotto, degne d' imitarsi da' posteri (79).

Oltre i rammentati inconvenienti, altri ancora ne produsse il coro, non già per sua, ma per colpa de' critici. Non avevano (come ognun sa) le greche tragedie e commedie alcuna divisione accennata di *scene* o di *atti*. I grammatici (non già i greci, ma i latini, e ben tardi) si applicarono a rinvenirle. Considerarono che ogni nuovo personaggio ch' esca solo o accompagnato sul palco a parlare, o che scemi, partendone il numero di quelli che vi rimangono, cagiona sempre alcuna specie di novità o ne' soliloquj o ne' dialoghi o nelle azioni. Reputarono queste alterazioni parti del dramma, per natura distinte; le separarono e le chiamarono scene. Osservarono parimente che il canto del coro interrompe per lo più quattro volte il corso della favola ne' drammi greci, onde li divide in cinque parti; e supponendo essi costante questa pratica chiamarono le cinque parti suddette *Atti*, cioè azioni subalterne che compongono la principale (80). Ed in tal guisa il coro, ch'era stato per l'innanzi il fondamentale e primitivo, anzi unico oggetto della tragedia, si trovò trasformato in una aggiunta o sia in un intermedio della medesima. Ma nell' indicar poi ne' greci drammi le supposte separazioni dei cinque atti, si

trovarono miseramente imbarazzati i grammatici, sì perchè incontrarono in essi or maggiore or minore il numero de'cori (81), come perchè i canti di questi sono talvolta così vicini fra loro, che la brevissima porzione frapposta del dramma non basta a farne un atto ragionevole; o così fra loro lontani, che l' enorme porzione del dramma che racchiudono non per un atto solo, ma basterebbe quasi per una intera tragedia. Pur, ciò non ostante, non sapendo risolversi a rinunciare alla gloria della supposta scoperta, accusarono di cotesti inciampi l' incuria de' copisti; e divisero a lor talento nelle cinque, secondo essi, canoniche parti ogni tragedia, collocando anche talvolta mostruosamente gl' intervalli degli atti in siti ne' quali visibilmente il corso dell' azione non può essere in conto alcuno interrotto.

Fu avvalorata poi l'opinione dei grammatici, intorno alla da loro prescritta divisione del dramma in cinque atti, dall' autorità del noto precetto d' Orazio.

> Favela, che richiesta e replicata
> Esser pretenda, alla comun misura
> De' cinque atti si adegui; e non si stenda
> Nè più, nè men (82).

Ma da quello che già si è detto, e da quello che si dirà, spero che ognuno sarà meco convinto che il sentimento di questo insigne maestro ne' due citati versi è

ben differente da quello che si è comunemente adottato e che le parole a prima vista presentano. Sarebbe troppo assurdo il credere che asserisce Orazio, che il dividere in cinque atti, e non più nè meno una tragedia, fosse qualità necessaria alla sua perfezione. Ma è ben prudentissimo e di lui degno consiglio l'avvertire il poeta che per piacere al popolo, ed esser con istanza ridimandato, non basta che il dramma sia intrinsecamente perfetto, ma conviene ancora aver grandissima cura di secondare in esso, scrivendolo, il comodo e l'assuefazione degli spettatori, a'quali se ne destina la rappresentazione. Al tempo d'Orazio erano assuefatti i Romani alla consueta lunghezza de' cinque atti, ed a' quattro usati riposi o intervalli de' medesimi; e crede saggiamente Orazio che un poeta avrebbe messo in rischio la fortuna del suo dramma, benchè perfetto, volendo obbligare il popolo ad assuefazioni diverse da quelle che, ne' pubblici teatri quando egli scriveva, regnavano. Se avesse Orazio scritta la sua arte poetica quaranta anni innanzi, avrebbe forse raccomandata la divisione de' drammi in tre atti, per la ragione stessa per la quale quaranta anni dopo in cinque prescrisse che si facesse. Poichè da una lettera che è l'ultima del libro primo delle medesime, scritta da Cicerone al suo fratello Quinto, pare evidente che allora

i pubblici drammi in tre e non in cinque atti ordinariamente si dividessero. *Di questo finalmente e ti esorto e ti prego che tu (siccome de' buoni poeti e degl' industri attori è costume) in questa estrema parte e conchiusione dell' affare e dell' ufficio tuo ti mostri diligentissimo : di sorte che il terzo anno del tuo impero , al pari di un terzo atto , perfettissimo essere stato ed ornatissimo comparisca* (83).

E di questo evidente pericolo che corre un dramma ove non si rispettino le consuetudini de'popoli spettatori, abbiamo a'dì nostri una convincentissima prova. Poichè essendosi tentato in Italia d' introdurre su i pubblici teatri di musica i drammi divisi in cinque atti, è convenuto abbandonare l' impresa mercè la fredda accoglienza che l' insolita novità vi riscosse. Quindi parmi limpidamente provato che peccherebbe egualmente contro questo avvertimento d' Orazio chi presentasse per pubblico consueto spettacolo un dramma di cinque atti ad una nazione assuefatta a non soffrirne che tre, e chi n'esponesse uno di tre ad altra accostumata ad esigerne cinque. Dissi *pubblico e consueto spettacolo*, per avvertirne che se il dramma non fosse ai pubblici accostumati spettacoli destinato , ma ad alcuna insolita per avventura particolar festiva occasione, dal comodo e dal bisogno di questa do-

giudizio, senza il quale è inutile, anzi assai spesso dannoso, qualunque ottimo precetto.

Vuole che fra tutti gli accidenti che compongono una favola, non ve ne sia alcuno *irragionevole*; e se pure alcuno ve n' ha che non abbia potuto evitarsi, si ponga fuori del corso visibile della tragedia, cioè fra gli avvenimenti che non si producono in iscena, ma si suppongono aver preceduto la rappresentazione. E produce Sofocle in esempio, supponendolo perfettamente così giustificato della patente inverisimilitudine, che in venti anni di matrimonio e di regno abbia Edipo potuto ignorare ogni circostanza dell' uccisione del suo antecessore. Ma (come altrove si è osservato) è ben dura e difficil cosa il persuadersi che non abbia a reputarsi difetto in un edificio il difetto capitale dei fondamenti su i quali l' edificio dee sostenersi.

Propone al poeta nel formare i caratteri, l' esempio de' buoni pittori e statuarj, che si sforzano nelle opere loro di esprimer quelle che più perfette in qualunque genere la natura produce; e termina questo Capitolo col seguente oscurissimo paragrafo: *Conviene osservare tutte queste cose, ed oltre quelle che sono necessarie, quelle ancora che come seguaci della poesia, cadono sotto i sen-*

si: poichè spesso avviene che si pecca rispetto a queste (93).

Il maggior numero degl' interpetri pare che convenga nella sentenza che qui con le parole *quelle ancora che*, *come seguaci della poesia*, *cadono sotto i sensi*, intenda di parlare Aristotile della vista e dell' udito, in grazia de' quali òpera la poesia drammatica: e che voglia avvertirci che bisogna gran cura nello scegliere fra gli avvenimenti d' un dramma quali debbano essere esposti alla vista degli spettatori, e quali esser loro solamente narrati.

CAPITOLO XVI

Ragioni che hanno indotto Heinsius a cambiar qui nella Poetica d' Aristotile l' ordine de' capitoli, tenuto comunemente nelle divulgate edizioni: e che in questo Estratto religiosamente si osserva. Disapprovazioni di Dacier de' cambiamenti suddetti. Torna Aristotile di bel nuovo alla materia delle riconòscenze; le divide in classi: e le spiega.

Avendoci nel Cap. XII. già di sopra insegnato Aristotile cosa sian le riconoscenze, ha abbandonato questo soggetto, ed è passato, ne' tre frapposti successivi Ca-

pitoli, ad istruirci di cose totalmente diverse: cioè *qual sia il carattere che conviene al protagonista perchè sia perfetta una tragedia: e che sia, e come e da che abbia da prodursi il terribile ed il compassionevole: quante sorti possan o darsi d' azioni atroci; che s' intenda per la parola* costumi; *quali ai personaggi tragici abbiano ad attribuirsi; quando sien lodevoli gli scioglimenti delle favole, e quando permesse le macchine.* Ma torna ora inaspettatamente di bel nuovo alla materia delle riconoscenze, e spiega in questo Capitolo le diverse maniere con le quali possono essere eseguite. Or cotesta è paruta al dottissimo Heinsius una confusione di materie intollerabile; ne ha attribuito il disordine alle imperfezioni cagionate dagli anni negli antichi codici ed alla inavvertenza de' copisti. Onde, per ricomporre e rimettere a sito le (secondo lui) dislocate membra dell' impeccabile autore, ha cangiato considerabilmente l'ordine conosciuto de' Capitoli, disponendoli in nuova forma, a tenore della mente d'Aristotile, che ei non dubita d'aver perfettamente compresa a preferenza d' ogni altro. *Abbiamo* (dic' egli, e son sue parole) *in due o tre giorni trasportata dal greco nel latino idioma tutta l' intera Poetica d' Aristotile, e nel corso di pochissime ore molte cose in essa illustrate ed emendate ed esaminate; ed*

il testo medesimo reso in molti luoghi migliore; *ciò che dopo tanti uomini eruditi rimaneva ancora da farsi* (94). Di questa franchezza, usata da Heinsius nel trasporre a suo talento un testo così venerabile, si è sommamente scandalizzato Dacier. Ei dice con visibile indignazione che *questo insigne letterato*, *così nell' esporre la Poetica d'Aristotile*, *come quella d' Orazio*, *in vece di esaminar diligentemente gli originali*, *ha secondato solo il natural suo immoderato prurito di far cambiamenti per tutto. Ma che se egli avesse voluto prendersi il fastidio di meglio considerare il testo*, *avrebbe trovato in esso quella perfetta connessione della quale il crede mancante.* E prova cotesta connessione, dicendo che *avendo parlato Aristotile nel Capitolo antecedente dello scioglimento delle favole*, *nel quale ordinariamente* (dice egli) *cadono le riconoscenze*, *era ben conseguente e naturale il parlar qui immediatamente di queste.* In primo luogo non intendo quell'*ordinariamente*, poichè in tutto il teatro greco io non trovo, se non se nell' *Edipo* di Sofocle e nell' *Ione* d' Euripide, scioglimenti prodotti dalle riconoscenze. Quelle che s' incontrano nelle *Elettre* e nell' *Ifigenia in Tauride* o altrove, se altre ve ne sono, succedono nel corso e non nel fine delle tragedie. E quando ancora questo *ordinariamente*

sussistesse, nè pure mi parrebbe esso ragione sufficiente per obbligare Aristotile a separar la sua materia: poichè avrebbe egli assai ben potuto dir tutto quello che voleva insegnarci intorno alle riconoscenze, quando prima incominciò di sopra a parlarne, o pure differire a questo sito tutto quello che ne ha tanto innanzi premesso. Ma l' arrogarsi l' autorità di giudice nelle dissensioni d'Aristotile, d'Heinsius e di Dacier non è messe per la mia falce. Onde, senza cercar qual d' essi abbia ragione, io continuo a tener l' ordine che hanno tenuto sin qui le divulgate edizioni di tutte le opere d' Aristotile, e nominatamente questa di cui mi vaglio, data in Parigi l' anno 1654. E, pur che io vi ritrovi tutti i tesori de' quali il Filosofo ha voluto arricchirci, lascio volentieri all'autorevole perspicacia de' grandi critici la gloria di meglio illustrarli e disporli.

Vuole dunque Aristotile che le riconoscenze non possan farsi che in una delle quattro seguenti maniere, cioè: *o per segni*: *o per immaginazioni del poeta*: *o per memoria*: *o per raziocinio*.

Della prima maniera può farsi la riconoscenza o per segni innati o accidentali, o fuori della persona che si riconosce. Gl' innati son quelli che si è creduto che alcuni portassero impressi, nascendo, in qualche parte del corpo; co-

me la lancia i discendenti dei fondatori di Tebe, e la stella i posteri di Pelope. Gli accidentali son quelli che ha lasciati in alcuno qualche fortuito avvenimento, come la cicatrice d' Ulisse. E questa riconoscenza può esser più o meno lodevole, secondo che più o meno ingegnosamente sarà dal poeta impiegata; poichè in Omero medesimo cotesta cicatrice istessa, ritrovata a caso dalla nutrice che lava i piedi ad Ulisse, produce una riconoscenza molto più inaspettata e dilettevole che, quando Ulisse, appunto per farsi riconoscere, ne fa mostra a' suoi pastori.

I segni esterni, cioè fuori della persona da riconoscersi, sono le culle, le vesti, i monili, o altro tale che, se non di prova, possa servir d' indizio e d' incamminamento ad una riconoscenza.

Le riconoscenze della seconda maniera (dice Aristotile) *son quelle che son fatte dal poeta* (95); regola ben difficile ad applicarsi ad un caso particolare, poichè l' immaginazione del poeta opera più o meno generalmente in ogni parte d' un dramma. Pretendono gli espositori che nelle due riconoscenze che succedono l' una dopo l' altra nell' *Infigenia in Tauride*, ce ne somministri Euripide la spiegazione. Ivi Oreste riconosce la sorella, perchè questa gli dà una lettera che vuol che sia portata in Grecia ad Oreste medesimo, che ha presente e non co-

nosce. E questa riconoscenza, dicono gl'interpetri, si fa per mezzo d'un verisimile accidente prodotto dal natural corso della favola; ed è perciò lodevolissima ed ingegnosa. Ma perchè all'incontro sia da Infigenia riconosciuto il fratello, convien che il poeta immagini e produca per bocca d'Oreste una quantità d'argomenti; cioè mostrandosi informato de' più segreti affari della famiglia, e rammentando cose che non potesse aver vedute o sapute che un fratello. Onde, potendo queste tali cose esser infinite ad arbitrio del poeta, la riconoscenza è attribuita a lui che la produce, e non al corso della favola; ed è perciò meno ingegnosa e lodevole. Può ben esser che questo abbia voluto dire Aristotile; ma non è facile il trovar questo senso nelle sue di sopra riferite parole, cioè: *le riconoscenze della seconda maniera son quelle che son fatte dal poeta*; poichè non è meno invenzione del poeta il pensiero di far che Infigenia scriva ad Oreste una lettera, di quello che lo sono tutti gli argomenti che produce Oreste per farsi riconoscere.

In questa seconda classe di segni mette ancora Aristotile la voce di una *spola*, che in una tragedia perduta di Sofocle, intitolata *il Tereo*, scopriva, parlando, ciò che era occulto.

E nel Tereo di Sofocle la voce della spola (96).

Una spola parlante in teatro sarebbe presentemente per noi un troppo mostruoso interlocutore. Aristotile ne pone ben l' esempio fra gli altri ch'ei reputa poco ingegnosi, ma non ne condanna però la mostruosità. E pure l' invenzione è di quel Sofocle istesso a cui dobbiamo nell' Edipo l' archetipo della perfetta tragedia. Sicchè non rimane altro partito da prendere che quello d' un rispettoso silenzio, a chi non ha la felicità del dottissimo padre Brumois, e degli altri perspicacissimi critici, nel sapersi trasportare dal nostro all' aureo secolo d' Atene, per esser autorizzato a parlarne.

Le riconoscenze della terza specie, che si fanno per la *memoria*, son della sorte di quella di Ulisse, quando, trovandosi alla mensa d' Alcinoo, sentì cantar da Demodoco i proprj disastri, nè potè trattener le lagrime e fu obbligato a scoprirsi.

Della quarta che si fa per mezzo del *raziocinio*, dà Aristotile per esempio l' imperfetto seguente sillogismo d' Elettra nelle *Coefore* d' Eschilo; cioè: *è venuto un uomo che mi somiglia: non mi somiglia altri che Oreste; dunque Oreste è venuto* (97). Ed aggiunge (non intendo per qual ragione) come una quinta specie di riconoscenza una, ch' ei chiama *paralogismo teatrale* (98); e ne toglie l' esempio da una tragedia perduta, nella quale

un impostore asseriva di conoscere l' arco d' Ulisse, che mai non avea veduto, ed induceva gli spettatori in errore.

Conclude che la migliore di tutte le sorti di riconoscenze è quella dell' *Edipo* di Sofocle, e l' altra dell' *Ifigenia* in *Tauride* d' Euripide, perchè pajono naturalmente prodotte dal corso degli avvenimenti del dramma, e non dalla cura del poeta. Ed a quelle che si fanno per mezzo del raziocinio dà il primo luogo dopo di queste.

CAPITOLO XVII.

Che il poeta, nel tessere la sua favola, si figuri di essere nel caso che finge. Che ne stenda intieramente la tela per avvedersi degl' inverisimili che potrebbero sfuggirgli. Non s' intende come da questa regola possa dedursi da Dacier quella della sofistica unità di luogo: nè perchè il popolo, secondo lui, non abbia da esser punto considerato e rispettato da ogni poeta. Peso del voto popolare. Difficoltà di mettere in uso la regola che qui prescrive Aristotile, d' incominciar sempre il suo lavoro dalla idea astratta dell' azione che vuol proporsi un poeta.

Vuole saviamente Aristotile che nel tessere la sua favola, si figuri il poeta d' es-

ser nel caso e nelle passioni che vuol rappresentare, *e sino al segno che immaginandole, le accompagni anche col gesto*: (99) essendo certissimo che chi vuol commovere altri, conviene che abbia prima messo in moto se stesso.

> L' uman sembiante imitator s' adatta
> Al pianto, al riso altrui: se vuoi ch' io pianga,
> Piangi tu primo; e dal tuo duol trafitto
> Eccomi allor. (100)

E vuole che per evitar tutti gl' inverisimili che potrebbero sfuggirgli, si ponga innanzi gli occhi in scritto l' intera tela del suo soggetto. Dall' omissione di questa regola crede cagionata la caduta d' una tragedia del poeta Carcino, intitolata l'*Amfiarào*: nella quale, avendo veduto tutti gli spettatori entrare in un tempio il suddetto Amfiarào, non poterono poi persuadersi ch' ei ne fosse uscito senza esser veduto da alcuno di loro, come pretendeva il poeta: onde, disapprovata da tutti, rovinò la tragedia.

Non saprei indovinare il fondamento, sopra il quale pretende Dacier che in questa regola debba esser inclusa quella della sofistica unità di luogo, della quale per altro è profondo altissimo silenzio e qui ed in tutta la Poetica d' Aristotile. Anzi, non potendosi su questo punto investigar la sentenza di lui, se non se per mere conghietture, parmi (come altrove si è detto) che non debba e non possa mai,

intorno all' unità del loco, esser supposto giansenista quel Filosofo medesimo che, rispetto all' unità del tempo, è molinista scoperto. Ma pure il povero Cornelio è qui condannato da Dacier senza speranza di clemenza, a dispetto della universale approvazione di tutti i popoli; perchè Dacier definitivamente decide (nell' esposizione di questo Capitolo) *che non già pel popolo debbono essere scritte le tragedie, ma unicamente per quei pochi che sono illuminati della sua luce.* E pure il suo e mio gran maestro Aristotile asserisce, che si credeva a' suoi tempi esattamente il contrario; cioè, *che per i dotti Poemi Epici, e per gl' ignoranti i Tragici si scrivessero* (101).

Ma di questa stravagante opinione, intorno alle metafisiche unità, nata nel secolo passato dalla mente di qualche erudito critico, tanto eccellente in grammatica, quanto inesperto in teatro, ed il quale visibilmente non ha mai sconosciuti i limiti di quel verisimile a cui, a differenza delle *copie*, sono obbligate le imitazioni; di questa opinione (dico) incognita a tutti gli antichi maestri, non seguitata nè pur da un solo de' più comunemente applauditi poeti, e men che dagli altri, da quegli appunto istessi Greci che si sogliono addurre (non so con quanta buona fede) in esempio, si parla diffusamente altrove, come la materia richiede.

Ma non si può qui lasciare senza risposta la perniciosa massima di Dacier, *che per li dotti, e non pel popolo debbano scrivere i poeti*: poichè questa sentenza, avvalorata dal meritato credito d'un uomo di così vaste cognizioni, com'è certamente Dacier, bevuta con venerazione da' poveri novizj di Parnaso, e creduta da loro infallibile, non solo li disvia dal vero cammino, ma li rende per sempre indocili agli avvertimenti dell'esperienza, che anche i meno avveduti pur finalmente corregge. E scrivendo essi poi a tenore di così falsi principj, se si veggon negletti (come d'ordinario avviene) e disprezzati dal pubblico, in vece di emendarsi, ricorrono al nojoso ripiego di deplorare eternamente la cecità degl'ignoranti ed il corrotto gusto del secolo, ripetendo con Orazio ogni momento in aria magistrale:

> Non sudar molto a procurarti il vano
> Applauso popolar; pago e contento
> Di non molti lettori. (102)

Misera consolazione (con buona pace del mio gran Venosino) ed inefficace difesa d'un povero dimenticato scrittore; poichè cotesto disprezzante consiglio si oppone direttamente agli obblighi precisi ed indispensabili del poeta.

L'obbligo principale di questo (come buon poeta) si è assolutamente, ed

unicamente quello di dilettare: l' obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando, per la via del diletto, l' amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario. Or, se il poeta non diletta, è cattivo poeta insieme ed inutilissimo cittadino. Tutti gl' illustri esempj di virtù e le massime morali che avrà sparse inutilmente ne' male accolti suoi fogli, seguiran la sorte di questi; ed in vece di correre applaudite fra le mani del popolo, ed instruirlo, saran condannate

> A ravvolgere il pepe, e agli altri impieghi
> Delle inutili carte (103).

Ma perchè dovrebbe mai trascurarsi quel popolo che fa la maggior parte della repubblica e la più bisognosa di maestro? Per compiacer forse ai pochissimi che non hanno o credono più tosto di non aver tal bisogno? Cotesto per altro tanto, a creder d'alcuno, disprezzabile voto popolare non è già l' ultimo pregio de' gran cantori d'Achille, d' Enea, d' Orlando e di Goffredo: gli eletti versi di questi, in ogni loco, dai giovani e dai vecchi, dalle fanciulle e dalle matrone, da' pastori e da' gondolieri tutto dì con nuovo piacer ricantati, passano e passeranno felicemente di secolo in secolo ai più tardi nepoti, a di-

spetto degli Zoili, degli Aristarchi, degl' Infarinati e di tutto il critico incontentabile vespajo. A questo voto, come al più sicuro mallevadore dell' immortalità, hanno pur sempre aspirato i più nobili e sublimi talenti.

> Ma dovunque dilati
> Su la terra domata i suoi confini
> Il romano poter, me fra le labbra
> Tutti i popoli avranno: e la mia fama
> Vivrà (se non son vani
> I presagi de' Vati) eterna vita (104).

Lo stesso Orazio, che ha mostrato di non curar poc' anzi il voto del popolo, consiglia a procurarlo nella Poet. v. 153.

> Ma tu, se pure ai giusti applausi aspiri
> Di chi la tenda aspetti, e mai non sappia
> Sorger dal suo sedil finchè non dice,
> *Fate plauso*, il cantor; ciò ch'io pretendo,
> E il popolo da te memore ascolta (105)

Sulla preferenza del voto di molti a quello di pochi, ecco ciò che sente Aristotile:

Perciò meglio che un solo (qualunque ei sia) giudica una numerosa adunanza: ed è più sicura dal pericolo d'esser contaminata. Siccome l'acqua abbondante, assai men che la scarsa; così il consenso di molti assai men che quello di pochi, è alla corruttela soggetto (106). Ed avea detto innanzi assai più precisa-

mente al nostro caso: *perciò la moltitudine giudica meglio delle opere della musica e de' poeti* (107).

Ed infatti, ove ben si ragioni, il voto del popolo, a riguardo della poesia, è d' un peso indubitatamente molto più considerabile che altri non crede. Il popolo è per l' ordinario il men corrotto d' ogni altro giudice. Non seduce il suo giudizio rivalità d' ingegno, non ostinazione di scuola, non confusione d' inutili, di falsi, di male intesi o male applicati precetti, non voglia di far pompa d' erudizione, non malignità contro i moderni, mascherata d' idolatria per gli antichi, nè alcun altro de' tanti velenosi affetti del cuore umano, fomentati, anzi bene spesso prodotti dalla dottrina, quando non giunge ad esser sapienza. Legge ed ascolta il popolo i poeti unicamente per dilettarsi: non se ne compiace se non quando sente commoversi; e benchè s'inganni il più delle volte, quando pretende di spiegar le cagioni del suo compiacimento, non s'inganna perciò in lui giammai la natura, quando si risente all' efficacia de' non conosciuti impulsi che l' han commossa.

Soffre, è vero, il povero popolo anch' esso di quando in quando le sue epidemie, ma non mai per sua colpa. Ed essendo sempre le cagioni di queste accidentali, passeggere, particolari, ed ester-

ne, possono alterarne per qualche tempo ed in qualche luogo il giudizio, ma non già farlo cambiar di natura. Vi è pur troppo chi, abusando dell'innocenza del popolo per usurparne il voto, ad onta del merito e della ragione, sa destramente valersi della naturale imitatrice inclinazione di questo a dir ciò che altri dice, ed a correre dov'altri corre: del rispettoso assenso di lui al giudizio de'dotti e de'grandi, che suppone di se più saggi, e dell'ascendente che hanno in esso, perchè più facili a concepirsi i piaceri degli occhi sopra quelli della mente e del cuore: ma molto breve è la vita di cotesti ingannevoli artificiosi prestigi. Son fantasmi che poco tempo resistono contro la luce del vero. Ripiglia ben presto la natura i suoi dritti; e disperde il *Goffredo* tutte le letterarie congiure; ed emerge il gran *Cid* dalle soperchierie della invidiosa potenza; e trionfa la *Fedra* della sua temeraria rivale.

Vuole il nostro Filosofo (ripigliando ora il filo interrotto) che il buon poeta debba esser dotato d'eccellente ingegno, ed agitato da una specie di furore. E sarebbe qui desiderabile ch'egli avesse più chiaramente assegnati i confini alla seconda qualità, per accordarla con l'aurea incontrastabile sentenza d'Orazio:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell'ottimo Scrittor (108).

Nell'ideare una tragedia insegna che non debba da bel principio il poeta immaginare la favola in particolare, ma bensì in *generale* καθόλου; cioè senza alcun nome o episodio. E, per render chiaro il precetto, addita la maniera di valersene con l'esempio seguente:

Una nobile donzella, per qualche ragione debb'essere sagrificata ad una Deità; nell'atto del sacrificio è invisibilmente rapita agli occhi de' circostanti e trasportata in lontana regione, dove è il costume di sacrificare ad un certo Nume ogni forestiero che vi giunga. La donzella è fatta ivi sacerdotessa del Nume suddetto. Capita dopo alcun tempo in quel luogo il fratello di lei; e quando ella è per immolarlo, lo riconosce.

Dopo avere il poeta immaginato, così in generale il suo soggetto, vuole che imponga i nomi a' suoi personaggi, cioè d'*Ifigenia*, d'*Oreste* ec. e che da questi nomi che rendono particolare il soggetto, ch'era universale, tragga i verisimili episodj, come i furori d'Oreste, a cagion de' quali è preso dai pastori; l'espiazione che serve di mezzo alla fuga; le occasioni de' riconoscimenti; e tutto ciò che rende particolare la favola.

Crederei di far troppo gran torto ad Aristotile, se supponessi, come l'abate d'Aubignac, che prescriva il Filosofo a chi vuol formare un dramma d'incominciare

in astratto una favola ideale, e, dopo averla interamente immaginata, andar cercando nella storia i personaggi a' quali ci possa particolarmente applicarla. Questo sarebbe un far prima i ritratti e cercar poi chi ad essi somigli. Credo bene insegnamento d' Aristotile che il poeta (qualunque sia il soggetto particolare già antecedentemente da lui e liberamente eletto) nel formarne poi la tessitura e la catastrofe debba avere innanzi gli occhi il corso che generalmente sogliono e naturalmente tenere così le azioni umane, come gli incidenti che le producono: e pensar che nel giovane, nel vecchio, nel cittadino o nel pastore, ch' ei vuol particolarmente rappresentarci debbono ritrovarsi quelle circostanze d'inclinazioni e di costumi che in tutti i giovani, in tutti i vecchi, ed in tutti i cittadini o pastori generalmente si trovano. E da quei di Tespi a' dì nostri io non credo che mai alcun epico o drammatico poeta abbia potuto tenere altro stile.

Avverte finalmente che nel poema epico, il quale comprende nella sua imitazione un tempo molto più lungo del tragico, possono gli episodj essere a proporzione più distesi. Ma vuole che anche in esso si usi, nell'idearlo, la medesima astrazione prescritta al dramma, e ne dà distesamente l' esempio nel soggetto dell' Odissea, ch' egli espone in generale,

come lo ha dato poc' anzi per la tragedia in quello dell' Ifigenia.

CAPITOLO XVIII.

Nuove divisioni che fa Aristotile della tragedia, e difficoltà di conciliarle. Anima i poeti a procurar di riuscire in ogni genere, e gli avverte che la maggior parte di loro non è così felice nello sciogliere, come nell' annodar delle favole. Che la somiglianza d' una tragedia con l' altra nasce dalla somiglianza del nodo e dello scioglimento, e non già dal soggetto. Ripete l' insegnamento di non trasformar la tragedia in poema epico, caricandola di soggetto, per soverchia vastità, male a lei proporzionato. Esempi del mirabile tragico ch' ei qui commenda, e pare che abbia altrove condannato. Difesa che fa Aristotile dell' inverisimile. Decisione di Dacier, che la perfezione ed il verisimile d' una tragedia consista essenzialmente nel coro.

Secondando qui il nostro Filosofo la sua parziale propensione per le divisioni, divide di bel nuovo in due parti principali la tragedia, cioè in *nodo* e *scioglimento*. Chiama *nodo* tutto ciò che prece-

de al principio della *catastrofe*, includendo in questo nodo anche quelle circostanze del soggetto che precedono alla rappresentazione; e chiama *scioglimento* tutto il rimanente.

Divide la tragedia in quattro specie: e dice di farlo *perchè si è già detto ch'essa abbia ancor quattro parti* (109).

Io non mi ricordo di questa quadruplice divisione già detta, se non se quando ha divise in quattro le parti di quantità. Le parti che qui nomina, sono di qualità; e queste egli nel Capitolo sesto le ha divise in sei, non in quattro. Gli espositori ed i critici hanno scritti interi trattati per concordare Aristotile in questa divisione con se medesimo; ma il testo è per me men tenebroso di loro; onde, non dipendendo l'utilità degl'insegnamenti dalla concordanza delle divisioni, credo inutile l'investigarla con tanta fatica. Ma vi sono inciampi anche maggiori. S'impegna qui il Filosofo a dar nome a coteste quattro specie di tragedia; e lascia poi senza nome la quarta. La prima vuol che si dica *implessa* πεπλεγμένη e non ne dà esempio. La seconda *patetica* παθητική: come gli *Ajaci* e gl' *Issioni*. La terza *costumata* ἠθική come le *Ftiotidi* ed il *Pelèo*, tragedie perdute. E la quarta, senza darle alcun nome, vuol che si comprenda dalle *Forcidi*, e da tutte le tragedie che trattano

soggetti infernali. Non so perchè abbia esclusa da queste classi quella delle tragedie semplici, avendovi incluse le implesse. Ma, ciò importando poco, come ho detto di sopra, all' utilità degl' insegnamenti, cedo volentieri ai più saggi di me la gloria di accordar questi pifferi.

Anima i poeti a procurar di riuscire in tutte coteste quattro sorti di tragedie, o almeno nella maggiore e miglior parte; perchè (dic'egli) in quei tempi molti si dilettavano di cavillare e calunniare, συκοφαντοῦσι, i poeti: ed avrebbero preteso che ciascuno dovesse avere le particolari eccellenze di tutti.

Vuol che si avverta che molti poeti annodano bene le loro favole, e malamente le sciolgono; e raccomanda che si procuri *di farsi applaudire egualmente nell'una e nell' altra facoltà* (110). E qui vi sono gravissimi critici, che han voluto torcere in altro senso queste parole; ma io credo con Dacier che abbiano torto manifesto.

Dice egregiamente che la somiglianza d'una tragedia con l' altra non nasce dalla somiglianza del soggetto, ma da quella bensì del nodo e dello scioglimento. Onde, se questi non son diversi, due diversi soggetti divengono una tragedia medesima.

Raccomanda che non sia dimenticato il precetto di non cangiar la tragedia in

poema epico, come farebbe chi racchiudesse in un dramma tutta l'Iliade; perchè mancherebbe il tempo di spiegar, quanto bisogna, sì numerosi accidenti; e perciò precipiterebbe il dramma, come all' illustre Agatone (in questo unicamente riprensibile) era tal volta avvenuto; e non già ad Eschilo ed Euripide che dall' Iliade han preso a rappresentar qualche parte, ma non il tutto.

Asserisce che per mezzo del *mirabile* si conseguisce il *tragico*. Ed esemplifica questo carattere *mirabile tragico* in un uomo sommamente astuto e sagace, ma sommamente *malvagio*, che si trova inaspettatamente ingannato, come Sisifo; o in un altro sommamente valoroso ed ingiusto che fuor dell' espettazione si trova vinto. Ei dice che *questo mirabile è tragico e gradito dagli spettatori.* (111) Ci ha per altro insegnato antecedentemente nel Cap. XIII, che non si faccia passare un malvagio dalla buona nella cattiva fortuna, perchè *una tal costituzione è ben grata agli spettatori, ma è mancante del terribile e del compassionevole*, (112) senza i quali non cessa mai d' avvertirci che non può sussistere la tragedia. Chi vuole un lungo *distinguo*, col quale si pretende di accordar questo antinomia, lo vegga in Dacier. Aristotile non ne prende affatto alcuna cura; e si contenta di difender solo l' in-

verisimile da' proposti casi con una sentenza d' Agatone, cioè *che è verisimile che molte cose succedano, anche contro il verisimile.* (113)

Vuole che sia considerato il coro come uno degli attori che cooperi al tutto, facendone egli parte alla maniera di Sofocle, e non di Euripide; che il far cantare al coro a capriccio canzoni straniere al soggetto, come a' suoi tempi si soffriva, era lo stesso che inserir pezzi d' una tragedia in un' altra, e che da Agatone avea incominciato un tale abuso.

Or da questo paragrafo, che non contiene nè piu nè meno di quello che qui sopra ho fedelmente riferito, deduce Dacier che il coro stabile è il fondamento della verisimilitudine del dramma, che ora si chiama tragedia: e che tutto è in rovina quando cotesta truppa di sfaccendati non imbarazza la scena. Pare che questo valentuomo siasi qui affatto dimenticato tutto ciò che con l' autorità d' Aristotile medesimo (a lui certamente ben noto) abbiam di sopra rammentato, parlando a lungo del coro, cioè che cotesto solo coro (soffrasi questo breve inevitabile epilogo), composto unicamente degl' inni che si cantavano dopo le vendemmie in onor di Bacco, era tutta la tragedia; quando non era ancor nata quella che, cambiando natura, ma ritenendo il nome della sua madre, chiamossi

poi e tuttavia da noi tragedia si chiama: che furono da bel principio inventate le favole (che poi si chiamaron tragedie) per interrompere la noja delle lunghe cantilene di quel coro, del quale chiama Aristotile *episodio* (*cioè aggiunta al canto*) tutta la rappresentazione del frapposto dramma, che avea già a' giorni suoi assunto il nome di tragedia, ed occupava già con maggior diletto, che il nudo coro la curiosità degli spettatori: che l' autorità della religione, non la cura del verisimile, obbligò i poveri poeti d' allora a conservar cotesto loro incomodo coro, malgrado l' enorme difficoltà d' accordarlo col verisimile delle rappresentazioni drammatiche, di natura (come abbiam detto) affatto diversa: difficoltà che si conosce in quasi tutte le tragedie greche che ancor ci rimangono, nelle quali, per non escludere il coro, convien tollerare le frequenti inverisimili, indiscrete confidenze che fanno ad esso de' loro più neri segreti Medea, Fedra, ed altri personaggi; e convien soffrire che tutte le persone che compongono un coro obbligato a non abbandonar mai la scena, pensino tutte improvvisamente l' istesso; e si esprimano improvvisamente tutte con le parole medesime: insulto troppo visibile che si fa così al verisimile. E pure l' eruditissimo Dacier definitivamente de-

cide che del verisimile consiste appunto nel coro stabile il principal fondamento; e vorrebbe che noi, per render perfette le nostre tragedie, ce l'addossassimo di bel nuovo, senza esser divoti di Bacco. Oh Dio buono! quanto mai son mal difese dalla dottrina le operazioni del giudizio, sedotto dagl' impegni e dalle passioni.

CAPITOLO XIX.

Che cosa intenda Aristotile sotto la parola sentenza. *Per istruirci dell' uso di questa, ci rimanda ai libri della sua Rettorica. Che la pronuncia ed il gesto sono parti dell' elocuzione: quindi sua difesa d'Omero contro Protagora.*

Dichiara qui Aristotile che *sotto il nome di sentenza si comprendono tutti i concetti o pensieri che hanno a spiegarsi col discorso.* (114) Onde convien guardarsi di non ristringere qui la significazione della parola *sentenza* alle morali solamente, brevi ed universali massime, alle quali ordinariamente si applica, come abbiamo per necessità, nel Cap. VI. di sopra avvertito, nello spiegar la parola διάνοια, *sentenza.*

Rispetto a quello che appartiene alla sentenza, ci rimanda ai libri ne' quali tratta delle passioni e della dizione, che sono il secondo e terzo dell' Arte Rettorica; essendo proprio peso di questa l'insegnare i modi di dimostrare, di amplificare, di diminuire e di commuovere le passioni, come l' odio, l'amore, l' ira, la compassione, il timore, e le altre tutte alle quali sono esposti gli animi umani. Arte non meno a' poeti necessaria che agli oratori, perchè non tutti i soggetti sono per se stessi capaci di cagionare somiglianti commozioni; e sarebber poco abili quegli oratori e que' poeti, a' quali mancasse l'artificio di saperle risvegliare, anche dove il soggetto per se solo non le produce.

Sotto il nome di *elocuzione* ei comprende (rispetto al teatro) e la *pronuncia* ed il *gesto*. Ma la scienza dell' una e dell' altro dice appartener propriamente a quelli che professano l' arte comica. Essi sono specialmente in debito di saper con qual volto, in qual atto, con qual tempo e con qual suono di voce si comanda, si prega, si narra, si minaccia, s' interroga, o si risponde; nè mai per l'ignoranza di quest'arte è riprensibile il poeta. E quindi giustamente dimostra con quanto poca ragione abbia Protagora accusato Omero d' irriverenza, perchè, parlando ad una Deità, ha co-

minciato il suo poema con modo imperativo: Μῆνιν ἄειδε Θεὰ, *Canta*, *Dea*, *l'ira* etc., poichè coteste parole divengono comando o preghiera, secondo che diversamente si proferiscono.

CAPITOLO XX.

Trattato della Grammatica, incominciando dall' alfabeto. Ragioni di Dacier, per le quali dee questo reputarsi ottimamente qui collocato. Doppia divisione d' Aristotile delle parti dell' orazione.

Dopo avere Aristotile istruito il suo poeta sino a questo segno delle regole più necessarie e più gravi per renderlo atto a scrivere poemi epici e tragici, in vece di proseguire nell' esposizione dell' intrapresa Arte Poetica, s' avvisa inaspettatamente, con ordine almeno in apparenza retrogrado, d' insegnargli la grammatica; e ne fa in questo e nel seguente Capitolo un lungo, ma non compiuto trattato, incominciando dall' alfabeto. Io non ho coraggio di attribuire ad Aristotile un così visibile disordine: e sono persuasissimo che questo trattato grammaticale s' a stato dal Filosofo ad altro luogo destinato: e che quello che occupa presentemente in questa Arte Poeti-

ca, gli sia stato inconsideratamente assegnato per incuria de' copisti, o per una di quelle alterazioni che possono in tanti secoli aver facilmente sofferta gli scritti suoi. È vero che il dottissimo Dacier crede coteste istruzioni grammaticali ottimamente qui collocate, perchè (dic' egli) il grammatico ed il poeta le esaminano con oggetto molto distinto, non volendo ritrarne il primo che il parlar corretto a tenor delle regole; e cercandovi l' altro le maniere di dare al suo discorso dolcezza, armonia ed attitudine ad imitar le cose che vuole esprimere. Io avrei bisogno che mi fosse insegnato come possano trovarsi tali soccorsi ne' primi erudimenti grammaticali; e se vi sono, parmi crudeltà di Aristotile il non avercene additato sin qui neppur uno. Doveva almeno l' Autore di questa distinzione accennare quale influenza possa avere nel procurar dolcezza ed armonia il saper quante sieno le lettere, che si dividono in vocali e consonanti e semivocali, e quali droghe siano il nome, il verbo, e la congiunzione. V' è anche di più, che Aristotile (secondo la testimonianza di Quintiliano) avea dato altrove all'orazione tre sole parti, cioè il *nome*, il *verbo*, e la *congiunzione*; e qui ne dà otto; cioè la *lettera*, la *sillaba*, la *congiunzione*, il *nome*, il *verbo*, l' *articolo*, il *caso* e l' *orazione*. E de-

cide Dacier che questa non è contraddizione, perchè, quando Aristotile assegnò tre sole parti all' orazione parlava da filosofo; e qui, assegnandone otto, parla da poeta. Chi mai non ne rimarrebbe convinto?

CAPITOLO XXI.

Continuazione dell' intrapresa grammatica. Divisione de' nomi *o sien* parole *in molte classi. Spiegazioni di tutti a riserva di quelli che chiama nomi ornati; e minuta esposizione della Metafora.*

Continua Aristotile in questo Capitolo la sua grammatica, dividendo i *nomi* (cioè le *parole*) in *semplici* e *composti*; *i composti in quelli che contengono due o più voci*; *e questi in quelli che uniscono voci significanti ciascuna per se stessa*; *e quelli che si compongono di voci per se stesse non significanti*, *o delle une e delle altre mescolate.* Dice che ogni nome o è proprio o straniero, o metaforico o ornato, o inventato o allungato, o accorciato o cambiato: e non trascura d' insegnarci in quali lettere dell' alfabeto terminano le parole de' diversi generi, mascolino, femminino, e neutro; e quali eccezioni

in ciò soffrano le regole generali. E tutto ciò entra benissimo nell' Arte Poetica, secondo la decisione di Dacier nel Capitolo antecedente; perchè da questi insegnamenti s' impara, dic' egli, ad esser dolce ed armonioso. Spiega quindi il Filosofo ad una ad una le sue divisioni de' *nomi*; ma trascura affatto d' insegnarci che cosa intenda per *nome ornato*, e si diffonde all' incontro sul *metaforico*. Ma tutto ciò ch' egli qui dice della *metafora*, non bisogna punto al poeta che ha già studiato rettorica; ed a quello che non l' ha studiata, non basta.

La spiegazione che trascura Aristotile dei *nomi*, cioè delle *parole*, ch' ei chiama *ornate*, parmi visibilmente supplita da Orazio nella sua Arte Poetica dal verso 234 sino al 243. Anzi è chiaro che, valendosi il poeta in questo passo de' medesimi non comuni termini usati dal filosofo: cioè di κύρια ὀνόματα *dominantia nomina*; ci convince d'averlo avuto nello scrivere precisamente presente.

Non userei sol voci incolte, e tutto
Non col *sua nome* a dinotar (s' io fossi
Di satirici drammi autor) torrei.
Nè dal tragico stil tanto, o Pisoni,
Studierei di scostarmi, onde parlasse
La stessa lingua e il buon Silen, d' un Dio
Ajo e seguace, e Davo, e la sfacciata
Pizia, qualor, nello scroccare accorta,
Dall' avaro Simon spreme un talento.
Di note voci i versi miei formati

Vorrei così, che conseguir l'istesso
Speri ciascun; ma se l'istesso ardisce,
Sudi e s' affanni invan. Tanto han di forza
L' ordine e l' union! Tanto è di nuovo
Splendor capace ogni comune oggetto! (115)

CAPITOLO XXII.

L' elocuzione dee esser chiara, ma non bassa. Maniere di conseguirla; ma non tutte da noi praticabili. Gli ornamenti, per esser lodevoli, debbono essere o parer necessari. Ragioni del diletto che produce la metafora. Che debbono esser parchi i poeti a' dì nostri nel valersi delle licenze anche loro permesse.

Passa ora a parlar dell' elocuzione, e dice da maestro suo pari, che il pregio di essa consiste nell' esser *chiara* e *non bassa.* (116) Ha dato questo eccellente precetto Aristotile anche nella Rettorica, dicendo *che si toglie la bassezza quando si compone eleggendo le parole fra quelle del dialetto consueto, come ha fatto Euripide, il primo che ne ha dato l' esempio.* (117) Ma qui nello spiegare il precetto, ci propone maniere d'eseguirlo non tutte da noi praticabili. Ei dice che quando è composta solo di *parole proprie e comuni,* (118) che, come di sopra abbiam veduto, ha chiamate O-

razio, a seconda del testo greco, *nomi dominanti*, essa diventa chiarissima, ma però bassa: e che, per renderla nobile, convien far uso di parole pellegrine, intendendo per pellegrine quelle che si traggono dalle lingue straniere, o quelle che si rivolgono in metafora, o quelle che si accorciano poeticamente o si allungano; e di tutto ciò finalmente che possa distinguerla dalla comun favella popolare. Avverte per altro i poeti di valersi discretamente di questi mezzi: perchè l'uso soverchio delle parole straniere potrebbe fargli urtare nel *barbarismo*: e quello delle continue metafore nell' oscurità dell' *enigma*, che nasce per lo più dalla significazione metaforica e non propria, che si attribuisce alle parole. Raccomanda dunque che s'impieghino a *proposito* e con *misura*. Or la conoscenza di cotesta misura dipende affatto dal *buon giudizio* dello scrittore, il quale, se non n'è dalla natura gratuitamente dotato, appunto nell' applicar malamente le ottime regole, corromperà ogni lavoro. La misura più certa, nella scelta de' sopra rammentati e di qualunque altro ornamento poetico, è il rigettar tutti quelli che chiama Orazio *ornamenti ambiziosi*; (119) cioè che non hanno altro impiego che quello unicamente di adornare: ed il valersi all'opposto di quelli, che sono o pajono almeno utili, o necessarj al-

l'opera che altri si propone: siccome le colonne, necessario sostegno d'un edifizio, ne formano nel tempo stesso un nobilissimo ornamento.

Fra tutti gli altri ornamenti della elocuzione esalta particolarmente e con ragione, Aristotile la metafora, perchè questa è figlia della propria perspicacia dell' ingegnoso scrittore, atto a scoprire più o meno sollecitamente in oggetti fra loro diversi le somiglianze che la producono. E perchè, come si è già osservato nel Cap. IV, lusinga mirabilmente l'amor proprio de'lettori che si compiacciono di se stessi, trovandosi abili a riconoscer subito nella metafora, come nell' allegoria, il figurato nella figura.

Ma, per evitar la *bassezza* nel tempo stesso, e l'*oscurità*, ci consiglia, come rimedio sovrano, l' uso delle parole allungate: perchè (dic' egli) ciò che riman loro del *proprio* e dell' *usato* le rende chiare: e ciò che lor si aggiunge di nuovo le rende nobili. Ma a' giorni nostri così questo, come il consiglio di valerci di parole straniere è affatto impraticabile nell' italiano idioma. Dante, su le tracce d' Omero, ha tentato quest' ultimo, e, malgrado tutto il meritato suo credito, non ha trovato seguaci. E l'accorciamento o allungamento delle parole, a tenore delle esigenze del metro, non è sofferto fra noi, e rendereb-

be ridicolo lo scrittore. Non mancava, anche ai tempi d' Aristotile (come egli stesso c' informa) chi disapprovasse questa enorme libertà, che, rendendo troppo facile il verseggiare, toglie il merito ed il mirabile al lavoro del poeta. Ed infatti, ancor che altri non si vaglia che delle licenze a' poeti comunemente permesse, sempre le licenze accusano quel bisogno dello scrittore che si dovrebbe col maggiore studio nascondere.

Qui termina Aristotile il suo ammaestramento intorno alla tragedia; e vuol che basti per istruirci di quanto concerne l' imitazione drammatica quello che sin qui ci ha insegnato.

CAPITOLO XXIII.

Regole del poema epico, tratte per lo più da quelle del drammatico. Che l' unità del tempo o del nome d' un eroe non forma quella della favola d'un poema. Ripetizione del paragone dell' animale. Lodi di Omero per la scelta del soggetto dell' Iliade e degli episodj, specialmente del catalogo delle navi. Riflessioni sopra di questo.

Adempie in questo Capitolo Aristotile la sua promessa di darci le regole del poema epico, o sia narrativo; o appli-

ca più tosto a questo quelle del poema drammatico, che all'altro quasi universalmente convengono. Vuole perciò che l'azione dell'epico, come quella del drammatico, sia *una*, *intiera*, e *perfetta*: *che abbia principio*, *mezzo*, *e fine*: e (ripetendo l'evidente paragone da lui altrove usato) *vuol che sia animale*, *non mancante d'alcuna delle necessarie sue parti: onde, presentandosi compiuto, possa cagionare il diletto che proprio è di esso*. Non vuole (come pur di sopra avea detto) che, per conservar cotesta unità, basti che le diverse azioni che si narrano, sieno d'un uomo solo, come tutte le imprese diverse d'Ercole o di Teseo: nè che sieno avvenute in un tempo medesimo (come, per cagion d'esempio) sarebbe la battaglia di Salamina, nella quale i Greci trionfarono di Serse, e quella di Sicilia, in cui Gelone vinse i Cartaginesi, succedute entrambe in un giorno medesimo, secondo il racconto d'Erodoto; perchè coteste non hanno fra loro altra connessione, per cui l'una dipenda dall'altra, se non se l'uomo o il tempo a cui o nel quale sono avvenute; legame che basta bene all'istorico, ma non già al poeta, il quale se adunasse insieme così diverse e numerose azioni, o allungherebbe il suo poema oltre i limiti prescritti, o sarebbe astretto ad accennarne imperfettamente le tante

parti che lo compongono. E quindi cadrebbe in uno de' due errori di chi pingesse un animale o di troppo smisurata grandezza, o di picciolezza eccessiva: onde in quello troppo vasto, che non potrebbe in una sola occhiata esser veduto intero, non sarebbero osservabili le proporzioni delle sue membra fra loro, e non potrebbe formarsi lo spettatore un' idea compiuta del tutto: e nell' altro all' opposto l' enorme tenuità e moltiplicità delle parti confonderebbe e sfuggirebbe alla vista.

Prende da ciò occasione di esaltare il buon giudizio d' Omero, che, avendo innanzi gli occhi tutta la guerra di Troja, non ne prese per azione del suo poema che la sola ira d' Achille: è contentossi di trarre dall' abbondante materia della guerra suddetta solo i bellissimi episodj, co' quali adorna o diversifica il suo poema.

Or di cotesti da lui lodati episodj ei nomina qui per eccellenza il solo *catalogo delle navi*: e questo episodio appunto, contenendo infinite notizie, che non appariscono necessarie alla favola del suo poema, parrebbe che dovesse annoverarsi fra quelli che non approva il riferito rigidissimo canone d'Aristotile, cioè *che non è mai legittima parte d' un tutto, quello che può togliersi o aggiungersi ad esso senza che ne sia visibile l'alterazione.*

Nell'estratto del Capitolo V. ho già di sopra dimostrato con le parole d'Aristotile medesimo, contenute nell' ultimo Capitolo della sua Poetica, che questo in apparenza così rigido canone non significa, secondo la mente del Filosofo (da lui medesimo nella conchiusione di questo trattato limpidamente spiegata), non significa, dico, che sia tenuto il poeta all'osservanza di quella metafisica indivisibile unità d'azione alla quale gl' inesperti moderni censori, con l'autorità d'Aristotile, vorrebbero indispensabilmente obbligarlo. Ma avendo di ciò nel sopraddetto Capitolo V. prolissamente trattato, trascuro qui, come soverchia, la ripetizione delle mie osservazioni. Non posso per altro mai deplorare abbastanza che il nostro venerato maestro si sia troppo fidato della nostra perspicacia in più d' un luogo di questo trattato: onde avviene assai spesso che i suoi, da noi non ben tal volta compresi, insegnamenti ci confondono, in luogo d' illuminarci, e servono d' armi e di pretesto ai più mediocri ingegni per insultare i più grandi, e per condannare e disprezzare autorevolmente ciò che più merita ammirazione e rispetto.

CAPITOLO XXIV.

Il poema epico non fa uso, come il drammatico, della decorazione *e della* melodia. *Lodi di Omero. Che l' epico ed il tragico poema non differiscono se non se nell' estensione e nella specie del verso di cui si vagliono. Riflessioni su le misure d' un poema epico che ci prescrive Aristotile. Del verso epico: e con tale occasione della* ottava rima. *Che l' epico può conseguire il mirabile più facilmente che il drammatico: perchè il primo parla agli orecchi, più facili ad esser sedotti degli occhi. Che l'* impossibile verisimile *dee esser preferito dal poeta all'* inverisimile possibile. *Che gl' inverisimili inevitabili debbono essere esiliati, almeno dalla rappresentazione: e che conviene sostenere i luoghi deboli d' un poema con la luminosa elocuzione.*

Continuando nell' istruirci del poema epico per mezzo della somiglianza ch' esso ha col drammatico, dice, *che così l' uno come l' altro dee essere o semplice o implesso, o morale o patetico: ma che il primo, cioè l' epico, a differenza dell' altro, non fa uso della deco-*

razione e *della melodia*, (120) cioè di quella specie di musica più composta, la quale, oltre de' metri, si vale ancora de' *ritmi* o *sieno numeri*, de' *quali è manifesto che i metri son parti*; (121) a differenza della musica più semplice, che risulta da' metri soli; distinzione visibile fra i recitativi e le arie del moderno teatro, come si è detto.

Dice che Omero prima d'ogni altro ha saputo fare lodevol uso delle quattro suddette qualità; poichè l' *Iliade è semplice e patetica, e l' Odissea implessa e morale; e che nell' elocuzione e ne' sentimenti ha superato ogni altro.* Qui convien ricordarsi che Aristotile non si vale mai delle parole *passione o patetico* (122) per significar le perturbazioni dell' animo (come la maggior parte degli espositori, non so con qual ragione, traduce), essendosi egli, come di sopra abbiam veduto, limpidamente dichiarato che con tali parole egli intende sempre di significare le fisiche affezioni del corpo, come sono i colpi, i termini, le ferite, e le morti. Dice che il poema *epico* ed il *tragico* non differiscono fra loro se non se nell' *estensione e nella specie del verso di cui si vagliono.*

Quanto alla estensione, cioè alla mole del poema epico, ne dà per misura il tempo della lettura di diverse tragedie che solea farsi in un solo determi-

nato giorno in Atene. Or io non so se in *una lettura sola* (123) possa intendersi in *un sol giorno*; come Dacier asserisce, determinando *che la giusta misura d' un poema epico*, secondo questo precetto di Aristotile, *consista nel potere esser letto in un giorno solo.* Come mai persuadersi che quindici e più mila versi della Iliade possano essere intelligibilmente letti in tal tempo? e come giudicare se l' Odissea, che ha intorno a tre mila versi di meno, o l' Eneide, che ne ha di meno quasi sei mila, possano aspirare, secondo questa regola, ad esser legittimamente annoverati fra i poemi epici regolari? Ma se io mi sentissi abile a scrivere un poema eroico, non esiterei punto fra questi dubbj; seguirei arditamente le tracce di qualunque de' grandi antesignani: e lascerei la rigorosa osservazione di questo precetto a chi ha la perspicacia d' intenderlo.

L'essere l' estensione del poema epico maggiore di quella del drammatico nasce (dice Aristotile) dall'aver l' epico quasi tutto il mondo per suo teatro: e dal potere, narrando, valersi, come di sua materia, anche degli avvenimenti che nel tempo medesimo si operano da diverse persone in luoghi diversi. Cosa impossibile al drammatico, impegnato ad imitar con l' azione materia circoscritta dalle proprietà de' luoghi e delle persone

introdotte. Dice che l'ampiezza della sua materia somministra al poeta epico la facilità di variare il suo poema con la moltiplicità degli episodj: de' quali è obbligato all'incontro ad esser parco il drammatico dall' angustia della sua; angustia, nella quale si corre il rischio di ripetersi; e la somiglianza produce, con la noja dello spettatore, la ruina dello spettacolo.

Quando al verso epico (seconda differenza fra il poema narrativo e il drammatico) dice il nostro Filosofo che la natura, per mezzo del consenso universale, ha dimostrato che debba essere l' esametro non mescolato di jambi e di trocaici.

Lo stesso possiam dir noi della nostra *ottava rima*, che può vantarsi d'avere ottenuta l' universale approvazione di tutti i dotti e di tutti i popoli negl' innumerabili poemi scritti in questo metro, de' quali abbonda l' idioma italiano: effetto della dolcezza di quella seduttrice cantilena che previene il fastidio ed inganna la stanchezza de' lettori co' suoi periodici regolati riposi; non tanto affollati, che l' uniformità ne rincresca; nè così fra loro distanti, che si perda l' idea del suo misurato armonico giro che li cagiona; nè così gelosi, che costringano lo scrittore ad interrompere la serie connessa de' suoi pensieri.

Forse per la scarsezza delle simili de-

sinenze non si valsero della rima nè i Greci, nè i Latini; ma nè pure del cannocchiale, della bussola o della stampa, nè di tante nuove, ma utili e belle per altro, e da tutti i popoli adottate ed applaudite invenzioni. L'uso della rima familiarissimo a tutti gli Orientali, è per noi (a dir vero) laborioso e difficile; ma, appunto perchè è più difficile e laboriosa l'arte di scolpire in marmo che in cera, è in pregio tanto maggiore. Il numero infinito de' rimatori prova che la difficoltà non eccede finalmente le forze de' poeti che non abborriscono la fatica. Ed è certissimo altresì che dallo sforzo d'un ingegno ristretto fra le angustie della rima escono, e non di rado, come da selce percossa, quelle poetiche luminose scintille che nella lentezza della libertà non avrebbero potuto forse mai sprigionarsene. Come parimente è sicuro che fra il vigore d'un istesso pensiero, espresso in verso sciolto o rimato, corre la differenza medesima, che si vede fra la violenza d'un istesso sasso, tratto con la semplice mano, o scagliato con la fionda, ma da chi sappia adoperarla. E senza tutte coteste convincentissime ragioni, chi mai in favore del verso sciolto potrebbe opporsi alla dolorosa esperienza che han fatta di questa incontrastabile verità gl' insigni poemi in tal libero metro, de' quali è fornita la nostra lingua: come l' *Italia liberata del dot-*

tissimo Trissino : *le sette giornate del Mondo creato* dell' immortale Torquato Tasso, ed altri non pochi che, pieni d' arte, di dottrina e di merito, a dispetto dell' alto credito de' loro autori e del favor della stampa, unicamente perchè mancanti di rima, giacciono in una profonda dimenticanza; ignoti a tutto il mondo, e non letti per lo più nè pur da quei pochi letterati medesimi che talvolta li rammentano per sola pompa di erudizione.

Dopo aver qui Aristotile esaltato Omero per l' artificio di aver resi quasi drammatici gli epici suoi poemi, introducendovi spessissime persone che parlano, passa ad avvertirci che il *mirabile* tanto grato agli uomini, può molto più facilmente esser prodotto nel narrativo che nel drammatico poema; perchè nel narrativo giudicano gli orecchi che possono esser più facilmente sedotti dall'armoniosa narrazione, e farci credere l' incredibile; ma che nel drammatico, essendo giudici gli occhi del falso e del vero, convien esser più cauto nel fidarsi alla credulità dello spettatore, e far uso più destro di quella specie di paralogismi poetici che fan passar per verisimile il falso. L' insegnamento è per se chiarissimo e magistrale; ma non è così per noi lucido l' esempio di cui si vale Aristotile per renderlo più intelligibile. Ei dice che sta benissimo raccontato nell' Iliade, ma

che sarebbe ridicolo rappresentato in una tragedia, il *vedere Achille che, seguitando Ettore che fugge* (per averne solo, senza alcun ajuto, la vittoria) *fa cenno a' suoi che non l' offendano; e quelli lo ubbidiscono.* (124) Io non giungo a vedere il ridicolo dell' azione d' Achille, nè dell' ubbidienza de' suoi rappresentata in iscena. Forse ha giudicato Aristotile non decentemente eseguibile una fuga in teatro; ma noi ve ne abbiam vedute a dì nostri, e con applauso comune.

Avverte poi il poeta di scegliere più tosto l' *impossibile verisimile* che l' *inverisimile possibile*, e gli ricorda che quando non possa evitarsi un inverisimile, si seguiti l' esempio di Sofocle, che suppone per antecedente l' inverisimile ignoranza di Edipo intorno alla morte di Lajo; la quale ignoranza, secondo Aristotile, è ben un difetto, *ma fuori* (dic' egli) *della rappresentazione.* Or io (come ho altrove confessato) non giungo a capire come possa dirsi fuori della rappresentazione il difetto d'un verisimile, tanto sempre alla rappresentazione necessario, che se un solo istante si rimovesse, perirebbe subito e la rappresentazione e la favola. E finisce questo Capitolo, consigliando prudentemente i poeti a procurar di sostenere ed illustrare le parti oziose e deboli de' poemi loro con l'incanto della luminosa locuzione.

CAPITOLO XXV.

Fonti delle difese, delle quali contro i critici, secondo Aristotile, possono i poeti valersi. Soverchia indulgenza d' Aristotile rispetto alle assurdità quando ottengono il fine di produrre meraviglia e diletto. Esempj delle maniere con le quali, valendosi de' sopra accennati fonti, debbono essere difesi alcuni passi d' Omero. Dacier eseguisce prolissamente l' idea d' Aristotile con mirabile erudizione e visibile parzialità. Inutile contrasto de' critici per ridurre al numero di dodici, espresso da Aristotile, quello de' fonti delle difese che sembra soprabbondante nel testo.

Dopo aver insegnata l' arte della poesia, insegna in questo Capitolo ai poeti Aristotile quella di difendersi dalle opposizioni de' critici, ed addita i fonti delle difese.

Dice dunque che essendo imitatore il poeta non meno che lo statuario ed il pittore, è inevitabile che rappresenti il suo soggetto o *quale egli è stato*, o *quale egli è ed è creduto*, o *quale dovrebbe essere*; e che, essendo le parole i mezzi de' quali egli si vale per le sue

imitazioni, possono quelle essere *o proprie o straniere. o metaforiche o alterate dall' arbitrio concesso a' poeti.* E vuole che tutte le difese si traggano da questi fonti, come se ne trasse quella a favore di Sofocle, che, accusato di non rappresentar gli uomini quali essi sono, secondo il costume d' Euripide, rispose ch' ei li rappresentava quali dovrebbero essere.

Pretende che gli assurdi medesimi quando ottengano il fine di produrre il mirabile ed il dilettevole, non siano condannabili in un poema. Ecco le sue parole. *È, secondo i principj, certissimo che si cade in errore facendo cose riguardo all' arte impossibili; ma il tutto sta bene, se si conseguisce il suo fine.* (125) Morale estremamente rilasciata; nella quale è forse trascorso Aristotile per l'impegno intrapreso di sostenere l'inverisimile ignoranza di Edipo intorno alle circostanze della morte di Lajo.

Produce poi molti esempi della maniera con la quale, valendosi delle sopra addotte distinzioni de' soggetti e delle parole, debbon difendersi alcuni passi d'Omero che potrebbero parer condannabili. Or qui l' Omerico Dacier impiega tutto il suo, ricchissimo in vero, arsenale letterario per sostenere Omero impeccabile. Non lascia senza risposta nè pur una della opposizioni a quello fatte

finora; asserisce pieni di profonda fisica e morale filosofia i deboli e viziosi caratteri da Omero attribuiti agli Dei; ed esalta come nobilissime alcune di lui comparazioni che (forse per l' enorme cambiamento de' costumi, nel corso di tanti secoli necessariamente avvenuto) tanto compariscono ora indecenti. Non so se tutto ciò ch' egli in questo proposito asserisce, sia concludentemente provato; ma è bensì provato ad evidenza in questo suo erudito trasporto che il giusto rispetto, che tutti abbiamo e dobbiamo avere per cotesto venerabile padre de' poeti, era in lui degenerato in cieca idolatria.

Finisce Aristotile il Capitolo confortando i poeti a valersi per le loro difese de' fonti accennati, che in tutto egli dice esser dodici. Or Pietro Vittorio, Heinsius ed altri avendo trovato questo numero minore de' fonti di sopra rammentati ne han disperato il ragguaglio. Ma Dacier e Castelvetro credono averlo trovato, contando (ciascun d' essi per altro in modo diverso) i fonti che soprabbondano, come parti di quelli che ammettono nella dozzina. Si può (cred'io) lasciar senza discapito a chi l' ambisce tutta la gloria di questo calcolo.

CAPITOLO XXVI.

Se sia opera più perfetta il poema epico o il tragico. Ragioni favorevoli al primo, e confutazioni delle medesime. Che i Rapsodi recitavano cantando. Decisione a favore della tragedia.

PROPONE Aristotile in quest' ultimo Capitolo la questione, *se sia più da stimarsi l' epopea o la tragedia.* Platone avea deciso per la prima: egli è per la seconda. Ma incomincia dall' esporre le ragioni contrarie alla propria opinione.

Dice che potrebbe parer migliore l' epopea, essendo essa fatta per la gente colta; ma la tragedia per il popolo: che l' epopea conseguisce il suo fine, appresso gli uditori intendenti, sola, e senza alcun soccorso: ed ha bisogno all' incontro la tragedia d' abiti, di decorazioni, e d' attori, ricorrendo a' gesti, per rendersi intelligibile: come fanno i cattivi sonatori di tibia, che, non abili ad imitar col solo suono del loro stromento, credono di esprimere co' ridicoli moti del corpo ciò che intraprendono di rappresentare. Che a tale inconveniente non è esposta l' epopea, poichè, eseguendo la sua imitazione col mezzo de' soli versi, non corre il rischio d' esser contraffatta dagl' in-

decenti movimenti delle scostumate donne, anche a' suoi tempi, dagl' istrioni imitati: nè dalle altre caricature dell' attore Callipide, che meritò il nome di *Simia* dal savio, ed eccellente Comico Munisco. Di modo che, secondo questo ragionamento, sarebbe l' *epopèa* a riguardo della *tragedia* ciò che il composto Munisco era a rispetto dell' affettato Callipide.

Risponde Aristotile in primo luogo che tutti gli asseriti difetti non sono dell'arte de' poeti, ma di quella degli attori. Ed infatti (come aggiunge saviamente Dacier) se dovesse giudicarsi del merito della tragedia da quello de' rappresentatori, una tragedia medesima sarebbe or buona, or cattiva.

Nega poi Aristotile che non abbia bisogno di soccorsi l' *epopèa*, asserendo che non sono men necessarj ad essa gli abili recitatori, di quello che siano al dramma gli attori destri ed esperti, valendosi del gesto i *Rapsodi*, come gl' Istrioni, e succedendo (son le parole d'Aristotile) che il *Rapsodo ancora pecchi d' affettazione ne' gesti, come faceva Sosistrato, o nella irregolarità del canto, come faceva Mnasitéo Opuntino.* (126)

Pretende Dacier che questo passo d'Aristotile provi che vi fossero due sorti di Rapsodi, de' quali altri recitassero can-

tando, ed altri senza canto; e traduce il passo nella seguente maniera.

Outre que ce défaut n' est pas moins commun à ceux qui recitent un poëme épique, comme Sosistrate; ou qui le chantent, comme Mnasitheus d' Opunte.

La distinzione che fa Dacier, in questa traduzione, fra due diversi generi di Rapsodi, non è nel testo. Il testo dice unicamente *che i Rapsodi ancora, come gli Attori, peccano talvolta o nel gesto o nel canto*, per dimostar così che l' epopèa come la tragedia ha bisogno di buoni esecutori. Chi ha detto a Dacier che Mnasitèo non gestisse, e che Sosistrato non cantasse? D' onde deduce egli mai che entrambi non facessero e l' uno e l' altro? Ma la spiegazione che fa Aristotile de' difetti comuni agl' Istrioni ed ai Rapsodi è prova che gli uni e gli altri gestivano cantando; e Dacier impegnato nella sentenza che della tragedia non si cantassero se non i cori, per eludere questo argomento poco a lui favorevole è ricorso al sofisma d' interpetrar come distinzione di mestiere quella che nel testo è mera distinzione di difetto, comune al Rapsodo ed all' Istrione. Il mirabile si è che il medesimo Dacier ingenuamente confessa di non aver trovato in verun autore antico che de' Rapsodi altri recitassero cantando ed altri senza canto; ma non cangia perciò di opinio-

ne. I decreti de' grandi Critici sono irrevocabili, come quelli del Fato.

Anche il padre Sanadon, per evitare una prova che le tragedie intieramente si cantavano, si vale d'un simile sotterfugio nello spiegare i seguenti versi d'Orazio:

Che il tragico poema, ignoto innanzi,
Tespi inventasse è fama: il dramma errante
Trasportando su i plaustri; il qual col canto,
E col gesto esprimean, dipinti il viso. (127)

Quel *canerent agerentque* gli era sommamente incomodo; onde, per adattarlo alla sua sentenza, gli aggiunge di propria autorità la limitazione d'una (secondo lui sottintesa) particella disgiuntiva, e vuol che s'intenda, *quae partim canerent, partim agerent.* Chi si arroga il privilegio di supporre così a suo talento ciò che a lui bisogna negli autori, è sicuro di mai non poter esser convinto.

Continuando Aristotile a sostener la preferenza della *tragedia* sopra l'*epopéa*, dice che la tragedia ha tutti i vantaggi dell' epopea, perchè senza gli attori, con la sola lettura conseguisce ancor essa il suo fine, ed ancor essa è fatta non meno per la gente colta che per il popolo, e che ha di più dell' epopèa (oltre la libertà di valersi d'ogni specie di verso) e la *decorazione* e la *musica.* Or avendo poc'anzi detto che i Rapsodi cantavano, parrebbe che qui Aristotile cadesse in manifesta contraddizione, assegnando la musica alla tragedia,

come suo privato vantaggio. Ma piuttosto che condannare il nostro filosofo di una contraddizione sì chiara e sì vicina, convien credere che il canto de' Rapsodi fosse molto più uniforme e più semplice di quello del coro, e degli attori, quando nelle strofe, nelle antistrofe, negli epodi e nei cantici si valevano d' una musica numerosa e figurata, che chiama Aristotile *Melodia*, della quale non facevano mai uso ne' diverbi: differenza limpidamente spiegata da Aristotile medesimo nel libro VIII. Cap. V. Politic. (128), passo da noi fin da bel principio citato, e che per comodo de' lettori è qui necessario di ripetere.

Tutti diciamo essere la musica da annoverarsi fra le cose più dilettevoli, o sia essa semplice e nuda, o accompagnata di melodia. È differenza che (cambiati i nomi) si conserva visibilmente ai dì nostri fra i recitativi (che sono appunto i diverbj) e le arie, che sono indubitatamente i *cantici*, o sian *monodiae* degli antichi. Onde, benchè il semplice canto de' recitativi ed il figurato delle arie siano musica entrambi, perchè sono entrambi soggetti a' canoni musicali, dee credersi che Aristotile abbia qui chiamato per eccellenza col nome di musica il canto più artificioso, di cui non faceano uso i Rapsodi, e che nel passo di sopra addotto egli ha chiaramente distinto col nome di melodia.

Dice che la forza della tragedia ristretta in più breve spazio fa maggior impressione, e conseguisce più sollecitamente il suo fine che quella dell' epopèa, dissipàta e divisa in tanto maggiore estensione; e che per cotesta sua estensione appunto tanto maggiore, non può conservar così perfettamente la sua unità come fa la tragedia. Poichè se l' epopèa restringe la sua imitazione ad una sola azione, divien mancante e breve fuor di misura; se per evitar tal difetto impiegherà tutto il numero dei versi della Iliade nel solo soggetto dell' Edipo, riescirà il poema languido, voto e nojoso; e se per riempirlo ricorrerà a varj e distinti episodj, le azioni subalterne ne altereranno l' unità. Prova di questa verità vuol che sia il potersi trarre da qualunque poema epico diversi soggetti di tragedie, ed il trovarsi nell' Iliade medesima e nella Odissea diverse parti o episodj, che hanno la convenevole misura in se stessi d' una giusta azione drammatica. Benchè (dic' egli) non sia perciò punto condannabile Omero, avendo egli conservato l' unità dell' Azione sua principale, *quanto dalla natura dell' epico poema è permesso.*

Non so perchè abbia qui taciuto Aristotile il merito più grande del tragico Poeta, cioè quello di soddisfare, scrivendo, all' indispensabile impegno di scordarsi affatto di se medesimo, e di non

parlar mai col proprio, ma sempre col cuore altrui; arte che suppone una ben difficile conoscenza, ed una non comune attività a potere assumere a suo talento il carattere, cioè le disposizioni dell' animo d'un personaggio introdotto; arte che produce il più esquisito di tutti i piaceri, mentre rende visibili le diverse, ne' diversi individui, interne alterazioni degli affetti umani; de' quali, a seconda del bisogno, investito il poeta, ne investe l'animo de' suoi spettatori, e seco dolcemente lo trasporta dove gli aggrada; arte magistralmente insegnata da Orazio nella sua Poetica.

Che la sola beltà pregio bastante
D' un poema non è, senza quel dolce
Incanto seduttor che in mille affetti,
A voglia sua, lo spettator trasporta. (129)

Ed arte infine così al poeta tragico necessaria, che negletta dal gran Torquato, lo ha reso nel suo *Torrismodo* tanto inferiore a se stesso, quanto nell' immortal suo Goffredo è superiore ad ogni altro.

Si decide finalmente che avendo la tragedia i vantaggi di cagionare un più vivo, e di lei proprio, sensibilissimo piacere, e di conseguire più certamente, e più sollecitamente il suo fine, è più perfetta indubitatamente dell' epopea.

E qui, facendo, come è suo costume, il brevissimo epilogo delle materie che suppone d' aver lucidamente spiegate, termina Aristotile il suo trattato dell' Arte Poetica.

NOTE

ALL' ESTRATTO DELLA POETICA D' ARISTOTILE.

(1) Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη, Plat. Lib. II. de leg. pag. 664.

(2) *Distinctio, et aequalium, et saepe variorum intervallorum percussio, numerum conficit.* Cic. Lib. III. de Orat. Paris. Tom. I. pag. 207 in medio. Typis Carol. Steph. 1555.

(3) Διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μὴ, ποίημα γὰρ ἔσται. Arist. Rhetor. Lib. III. Cap. VIII.

(4) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν. Arist. Poet. Cap. IV. Tom. IV. pag. 4.

(5) *Numeros memini, si verba tenerem.*
Virg. Bucol. Eclog. IX. v. 45.

(6) Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται, χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν. Arist. Poet. Cap. I.

(7) *Illa placet gestu, numerosaque brachia (ducit,*
Et tenerum molli versat ab arte latus.
Ovid. Amor. Lib. III. Eleg. IV.

(8) Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονίας ὄνομα προσαγορεύοιτο. Plat. de legib. Lib. II. pag. 664. Lit. E.

(9) Martini istor. della Music. Tom. I. pag. 175.

(10) Τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν καὶ μετὰ μελῳδίας. Arist. Polit. Lib. VIII. Cap. V. pag. 607. Tom. III.

(11) Τόνος. Τρόπος. *Euclides Introduct. Harmonica* pag. 19 *et Bacchii senioris introduct. artis musicae* pag. 12. *Vide antiquae musicae scriptores septem graec. et lat. cura Marci Meibomii. Amstelod. apud Elzev.* 1652. *in quarto.*

(12) Οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ, πλὴν τὸ μέτρον. διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν.
Arist. Poet. Cap. I. T. IV. p. 2.

(13) *Siculique Poetae*
Narrabo interitum.
Horat. Poet. in fine.

(14) Κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες. Arist. Poet. Cap. II. Tom. IV. p. 2.

(15) Ἀρετὴν δὲ λέγομεν ἀνθρωπίνην, οὐ τὴν τοῦ σώματος, ἀλλὰ τὴν τῆς ψυχῆς. Arist. Lib. I. Ethic. Cap. XII. Tom. III. pag. 18.

(16) Ἐν οἷς τε, καὶ ἃ, καὶ ὡς. Arist. Poet. Cap. 3. Tom. IV. pag. 3.

(17) Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι, καὶ πρῶτον τῶν τραγῳδιοποιῶν. Plato de Repub. Lib. X. pag. 607.

(18) *Crura sonant ferro, sed canit inter opus*. Tibull. Lib. II. Eleg. VII. v. 8.

(19) *Arist. de Poetica*. Cap. VI. Tom. IV. p. 7.

(20) *Livius post aliquot annos, qui ab satyris ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor dicitur, quum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat; inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta*. T. Liv. T. I. part. II. Paris 1682 in 4. ad usum Delph. Lib. 7 C. II. p. 609.

(21) Καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἑκάβη ἐστὶ, φορητός ἡ ᾠδή, ὅταν δὲ Ἡρακλῆς μονῳδῇ σολοικίαν εὐφρόνων εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα. Lucian. Lib. de saltat. *operum graec. lat. cura J. Fr. Reizii*, *Amstelod.* 1743. in 4. *Tom. II. pag.* 285.

(22) *Inter coetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipum excoecatum, Herculem insanum.* C. Sveton. Tranquilli oper. Lib. VI. Cap. XXI. pag. 446 ad us. Delph. Paris 1684 *in* 4.

(23) *Illic et cantant quidquid didicere theatris,*
Et jactant faciles ad sua verba manus.

Ovid. operum ad usum Delph. Lugd. 1689. Tom. III. Fastor. Lib. III. pag. 545 v. 17.

(24) *Velut illa in Thyeste. Quem nam te esse dicam? Qui tarda in senectute: et quae sequuntur: quae nisi cum tibicen accessit, orationi sunt solutae simillima.* Ciceronis operum Tom. I. cura Verburgi, Amstelod. 1724. *in fol.* pag. 186.

(25) *Quam multa quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati! Qui primo in flatu tibicinis Antiopam esse aiunt aut*

Andromacham. Acad. Quaest. Lib. II. pag. 573.

(26) *Non intelligo quid metuat cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam*. Cic. Tuscul. Quaest. Lib. I. Num. XLIV. Tom. III. pag. 671.

(27) *Agebantur autem tibiis paribus, aut imparibus: et dextris, aut sinistris. Dextrae autem et Lydiae sua gravitate seriam comoediae dictionem pronuntiabant: sinistrae et Serranae acuminis levitate jocum in comoedia ostèndebant. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtim joci et gravitates denuntiabantur*. Donat. in fragment. de Comoed. et Trag. in thes. graecar. antiq. *Jacob. Gronov. Venet.* 1735. *Tom. VIII pag.* 1691 *in fine.*

(28) Διὰ τί ὐδὲ ὑποδωριςὶ ὐδὲ ὑποφρυγιςὶ ὐκ ἔςιν ἐν τραγῳδίᾳ χορικόν; ἢ ὅτι ὐκ ἔχει ἀντίςτροφον, ἀλλ' ἀπὸ σκηνῆς. μιμητικὴ γάρ. Arist. Probl. Sect. XIX. Num. XXX. Tom. IV. pag. 159.

(29) Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ, ὔθ' ὑποδωριςὶ, ὔθ' ὑποφρυγιςὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι τὸ μέλος ἥκιςα ἔχυσιν αὗται αἱ ἀρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιςα τῷ χορῷ. ἦθος δὲ

ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἐν τῷ Γηρύονι ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται. ἡ δὲ ὑποδωριστί, μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον· διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν. ταῦτα δ' ἀμφῶ, χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. ἐκεῖνοι μὲν γάρ, ἡρώων μιμηταί. οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων, μόνον ἦσαν ἥρωες. οἱ δὲ λαοί, ἄνθρωποι· ὧν ἐστιν ὁ χορός. διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι. ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστί. ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική. κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομέν τι. παθητικοὶ γὰρ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι. δι' ὃ καὶ αὕτη ἁρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστί, πράττομεν ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ. ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος. εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι. Aris. Probl. Sect. XIX. N. XLIX. Tom. IV. p. 164.

(30) *Excudent alii* spirantia *mollius aera*, *Credo equidem*: vivos *ducent de marmore vultus*. Virg. Æn. Lib. VI. v. 847.

(31) Ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διανα-

παύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν. ὅτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λογος πρότερον μὲν ἦν μονοειδὴς, ὡς ὁ φυσικός· δεύτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικόν. τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικὸν, καὶ ἐτελεσιέργησε τὴν φιλοσοφίαν. Diogenis Laertii vitae Philosoph. graec. lat. cura Meibomii, Amstel. 1692 *in quarto* Tom. I. pag. 197.

(32) *Namque primum Agatharcus Athenis, Aeschylo docente, tragicam scenam fecit, et de ea commentarium reliquit.* Vitruv. in Praef. Lib. VII. de Architect. pag. 124. Amstelod. 1649 *in fol.*

(33) Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐςιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ ὁ φθαρτικόν. Aristot. Poet. T. IV. p. 6.

(34) Ἡ μὲν (cioè la Tragedia) ὅτι μάλιςα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίε εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν. ἡδὲ ἐποποιία ἀόριςος τῷ χρόνῳ, καὶ τέτῳ διαφέρει. καὶ τοι τὸπρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῦτο ἐποίεν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσι. Aristot. Poet. C. V. Tom. IV. p. 6.

(35) *Illic quas tulerant nemorosa Palatia frontes*
Simpliciter positae Scena sine arte fuit.
Ovid. de arte amandi Lib. I. in princip.

(36) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat, et*
(unum.
Horat. Poet. v. 23.

(37) *Scribendi recte sapere est et principium et fons.*
Horat. Poet. v. 309.

(38) *Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt.*
Horat. Lib. I. Sat. II. v. 24.

(39) *Brevis esse laboro,*
Obscurus fio: sectantem levia, nervi
Deficiunt animique; professus grandia turget.
Serpit humi tutus nimium, timidusq. procel-
Horat. Poet. v. 25. *(lae.*

(40) Ὁ γὰρ προσὸν, ἢ μὴ προσὸν, οὐδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τȣτο ἐςι, Arist. Poet. cap. VIII. pag. 10. D.

(41) Οι. Ἰȣ, ἰȣ· τὰ πάντ' ἂν ἐξίκοι σαφῆ.
Ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νύν.
Ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν ȣ χρῆν, ξὺν οἷς
Τ' οὐ χρῆν μ' ὁμιλῶν, οὓς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.

Sophoclis tragaed. Glasguae 1745 in 8. Tom. I. pag. 89. v. 1206.

(42) Ἡ Ἰλιάς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη, καὶ ἡ Ὀδυσσεία, ἃ καὶ καθ' ἑαυτά ἔχει μέγεθος. καί τοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέςηκεν, ΩΣ ἘΝΔΕΧΕΤΑΙ ἄριςα, καὶ ὅτι μάλιςτα μιᾶς πράξεως μίμησίς ἐστιν. Arist. Poet. Cap. XXVI. pag. 33. B.

(43) ΩΤ ἘΝΔΕΧΕΤΑΙ. Arist. Poet. Cap. XXVI. pag: 33.

(44) Ὥςε καὶ τὸ φαινόμενον μὴ ἀρίσθαι,

φαίνεσθαι ἀνάγκη πῶς ἀπέραντον. Arist. Probl. Sect. V. N. 25 pag. 84. tom. IV.

(45) *Namque primum Agatharcus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti, Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum, radiorumque extensionem, certo loco centro constituto ad lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia descendentia, alia prominentia esse videantur.* Vitruv. in praefatione ad Lib. VII. pag. 124. Edit. Amstelod. 1649 *in fol.*

(46) *Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum projecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana.* Vitruv. Lib. VI cap. II.

(47) *Omnes qui volunt eminentius videri, candicantia faciunt, coloremque condiunt nigro.* Plin. Lib. XXXV. Cap. II. Tom. V. pag. 226 ad usum Delph. Parisiis 1685 *in quarto.*

(48) *Vel scena ut versis discedat frontibus.*

(49) *Pater ille, cujus praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio: atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat.* M. F. Quintiliani de Institut. Orator. Lugd. Batav., 1720 *in quarto*, Tom. II. Lib. XI. Cap. III. pag. 1014.

Polluce nell'Onomastico, Lib. IV. Cap. XIX dice quasi lo stesso, e M. Boindin, in una Memoria consegnata all' Accademia delle Belle Lettere, avvalora con altre prove questa pratica.

(50) Πρὸς μὲν ὖν τὸ πράττειν, ἐμπειρία τέχνης ὐδὲν δοκεῖ διαφέρειν, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον ἐπιτυγχάνοντας εὑρόμεν τὺς ἐμπείρυς τῶν ἄνευ τῆς ἐμπειρίας λόγον ἐχόντων. Arist. Metaph. Lib. I. Cap. I. Tom. IV. p. 260.

(51) Ἀποβαίνει δ' ἐπιςήμη καὶ τέχνη διὰ τῆς ἐμπειρίας τοῖς ἀνθρώποις. Arist. *ibid.*

(52) Ὦ Χαιρέφων, πολλαὶ τέχναι ἐν ἀνθρώποις εἰσὶν ἐκ τῶν ἐμπειριῶν ἐμπει-

ρως εὑρημέναι. ἐμπειρία μὲν γὰρ ποιεῖ τὸν αἰῶνα ἡμῶν πορεύεσθαι κατὰ τέχνην, ἀπειρία δὲ κατὰ τύχην. Plat. Oper. Paris apud Henr. St. 1578 *in fol.* Tom. I. Gorgias pag. 448.

(53) Διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλας, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν. Arist. Poet. Cap. V. p. 6.

(54) Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας, καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Arist. Poet. Cap. VI. pag. 7.

(55) Τῶν δὲ λοιπῶν πέντε, ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Aristot. Poet. Cap. VI. pag. 8 *in fin.*

(56) Καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκῃ οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν ὅτι τοῦτο ἐγείρει τῆς ψυχῆς καὶ τρέφει, καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν. Così nel testo greco del nitido, ed antichissimo Codice membranaceo Fiorentino, che si conserva nella Bibl. Imp., a differenza di tutte le edizioni.

(57) Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν, ὅτι τοῦτο ὁρᾷ ἐν ταῖς

τραγῳδίαις, καὶ πολλαὶ αὐτȣ̃ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι. Arist. Poet. Cap. XIII. pag. 14.

(58) Ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς, ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γενομένων, συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἢ ἐξ ευτυχίας εἰς δυςυχίαν μεταβάλλων, ἱκανὸς ὅρος ἐστι τοῦ μεγέθȣς. Arist. Poet. Cap. VII. p. 9.

(59) *Curritur ad vocem jucundam, et carmen amicae*
Thebaidos, laetam fecit cum Statius urbem
Promisitque diem. Tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur . . . . .

Juvenal. Satira VII. v. 82.

(60) Ὁ γὰρ προσὸν, ἢ μὴ προσὸν ȣ̓δὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, ȣ̓δὲ μόριον τȣ̃τό ἐςτι. Arist. Poet. Cap. VIII. Tom. IV. p. 10.

(61) Εἴη γὰρ ἂν τὰ Ηροδότȣ εἰς μέτρα τιθέναι, καὶ ȣ̓δεν ἧττον ἂν εἰὴ ἱςορία τις μετά μέτρȣ ἢ ἄνευ μέτρων. Arist. Poet. Cap. IX. Tom. IV. p. 10.

(62) Ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθȣς, ἀλλ' ȣ̓ λόγȣς. Plat. Phaedo, Operum Graec. Lat. Paris, apud Henric. Stephanum 1578 *in fol.* Tom. I., pag. 61. B.

(63) Vedi nel Cap. I. del presente Estratto p. 15 nella definizione della parola *Melodia*.

(64) *Silvestres homines sacer, interpresque Deorum*
Caedibus , et victu faedo deterruit Orpheus ,
Denique ab hoc lenire tigres, rabidosque leones.
Dictus et Amphion Thebanae conditor arcis
Saxa movere sono testudinis ; et prece blanda
Ducere, quo vellet. Fuit haec sapientia prima
Publica privatis secernere : sacra profanis ;
Concubitu prohibere vago : dare jura maritis :
Oppida moliri : leges incidere ligno.
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit. Post hoc insignis Homerus,
Tyrteusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit : dictae per carmina sortes ;
Et vitae monstrata via est ; et gratia regum
Pieriis tentata modis : ludusque repertus ;
Et longorum operum finis. Ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae solers , et cantor Apollo.
Horat. Poet. v. 391.

(65) Τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν. Arist. Poet. Cap. IX. Tom. IV. pag. 11.

(66) Διαφέρει γὰρ πολὺ γίνεσθαι τάδε διὰ ἢ μετὰ τάδε. Arist. Poet. Cap. X, pag. 12.

(67) *Verum ubi plura nitent in carmine, non ego (paucis*
Offendar maculis , quas vel incuria fudit ,
Vel humana parum cavit natura.
Horat. Poet. v. 351.

(68) Πάθος δέ ἐστ᾽ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρὰ, οἷον οἵτε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι, καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Aristot. Poet. Cap. XI. pag. 13.

(69) *Mortes quae palam exhibentur.*

(70) Θρῆνος κοινὸς χορῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. Arist. Poet. Cap. XII. T. IV. pag. 13.

(71) Ἡ πρώτη λέξις. Arist. Poet. Cap. XII. Tom. IV. pag. 13.

(72) *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum etc.* Hor. Poet. v. 220.

(73) *Athenaei* Dipnosoph. Lib. II. pag. 40 apud Commelin. 1597 *in foglio*

(74) *Post hunc personae pallaeque repertor ho-*
(nestae
Aeschylus, et modicis instravit palpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Horat. Poet. v. 278.

(75) Ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν. Arist. Poet. Cap. IV. pag. 5. C.

(76) Ὥσπερ οὖν Φρυνίχε, καὶ Αἰσχύλε τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους, καὶ πάθη πραγόντων, ἐλέχθη, τί ταῦτα πρὸς Διόνυσον. Plut. Sympos. Quaest. I. Oper. Gr. Lat. Paris. Typ. Reg. 1624. Tom. II. pag. 615.

(77) Ἐςι γὰρ ὁ χόρος κηδευτὴς ἄπρακτος εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι. Arist. Probl. Sect. XIX. Quaest. XLIX. pag. 164.

(78) *Evanth. et Donat. de tragoed. et com. in thes. antiq. graec.* Tom. VIII. p. 1685 Lit. D.

(79) *Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque aetas mul-*

ta laudis et artium imitanda posteris tulit. Tacitus Annal. Lib. III. Paris. ad usum Delphini 1682. Tom. I. pag. 467.

(80) *Actus est dictus ab actionibus communibus, quia totum genus* δραματικον, *est enim pars fabulae continens diversas actiones pro diversitate, quas diximus, partium.* Scalig. Jul. Caes. Poet. Lib. I. p. 34 apud Commelinum, 1607 *in octavo.*

(81) *Chori quoque rationem ac modum si animadvertes, facile deprehendes non in quinque, ut nunc, actus divisas fuisse fabulas.* Scal. Poet. Lib. III. *p.* 336 apud Commelinum, 1607 *in octavo.*

(82) *Neve minor, neu sit quinto productior actu Fabula, quae posci vult et spectata reponi.*
Horat. Poet. v. 189.

(83) *Illud te ad extremum et oro et hortor, ut tamquam Poetae boni et Actores industrii solent, sic tu in extrema parte, et conclusione muneris, ac negotii tui, diligentissimus sis: ut hic tertius annus imperii tui, tamquam tertius actus, perfectissimus, atque ornatissimus fuisse videatur.* Cicer. Epist. ad Quintum Fratrem. Lib. I. Epist. I. in fine.

(84) *Nec quarta loqui persona laboret.* Horat. Ep. ad Pison. v. 192.

(85) *Quatuor etiam in eadem Scena loqui nulla religio est.* Scal. Poet. Lib. III.

(86) *Comoedi tres sunt, sed amat tua (Paulla Luperce*
Quatuor, et κώφον *Paulla* πρόσοπων *a-(mat.*
Martial. L. VI. Ep. VI. Paris. ad us. Delph. 1580 p. 310.

(87) Αἱ δὲ πράξεις τῦ ἀνθρώπε θυμῦ καὶ ἐπιθυμίας, ἄτοπον δὴ τὸ τιθέναι ἀκέσια ταῦτα. Arist. de Moribus Lib. III. Cap. III. pag. 37. E.

(88) Ου γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Arist. Poet. Cap. XIV. p. 15 D.

(89) *Nec quodcumq. volet poscat sibi fabula cre-(di:*
Neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo. Horat. Poet. v. 339.

(90) *Nec pueros coram populo Medea trucidet:*
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus:
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi. Horat. Poet. v. 185.

(91) Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλῦν, καὶ μεταβάλλειν ἐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τἐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν. Arist. Poet. Cap. XIII. p. 14. D.

(92) *Nec Deus intersit nisi dignus vindice nodus*
Inciderit.

Horat. Poet. v. 191.

(93) Ταῦτα δὴ δεῖ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τέτοις τὰς παρὰ τὰ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ, καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἐςιν ἁμαρτάνειν πολλάκις. Aristot. Poet. Cap. XV. pag. 17, E.

(94) *Biduo aut triduo totum* (*librum*) *latine interpretati sumus: et* (*quod unum deerat, post tot eruditos viros*) *multa in eo, horis paucissimis, illustravimus, emendavimus, excussimus: textum quoque locis non paucis meliorem reddidimus.* Heinsius in praefat. ad Poeticam Aristotelicam, ab eo latinitate donatam Lugd. Batav. 1611.

(95) Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπο τῦ ποιητῦ. Arist. Poet. Cap. XIV. p. 18, E.

(96) Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέυς Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνὴ. Arist. Poet. Cap. XVI. p. 18, D.

(97) Ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν· ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλὰ ἡ Ὀρέςης οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. Arist. Poet. Cap. XVI p. 18, D.

(98) Ἔστι δὲ τις σύνθετος ἐκ παραλογισμῦ θεάτρυ. Arist. *Ibidem.*

(99) Ὅσα δὲ δυνατὸν, καὶ τοῖς σχή-

μασι συναπεργαζόμενον ποιεῖν. Arist. Poet. Cap. XVII. p. 19, C.

(100) *Ut ridentibus arrident, ita flentibus ad-* (*flent*
Humani vultus si vis me flere, dolendum
Primum ipsi tibi. Horat. Poet. v. 101.

(101) Τὴν μὲν ἐν (ἐποποιίαν) περὶ τὰς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι . . . τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους. Arist. Poet. Cap. XXIV.

(102) .... *neque te ut miretur turba labores*
Contentus paucis lectoribus .....
Horat. Satyr. Lib. I Sat. X v. 73.

(103) *Et piper, et quidquid chartis amicitur in-* (*eptis.*
Horat. Epist. I. Lib. II. v. 270.

(104) *Quaque patet domitis Romana potentia ter-* (*ris,*
Ore legar populi : *perque omnia saecula fama*
(*Si quid habent veri vatum praesagia*) *vivam.*
Ovid. Metam. Lib. XV. *in fine,*

(105) *Tu quid ego, et populus mecum desideret,* (*audi:*
Si plausoris eges aulaea manentis, et usque
Sessuri, donec cantor, vos plaudite, dicat.
Horat. Poet. v. 153.

(106) Διὰ τοῦτο καὶ κρίνει ἄμεινον ὄχλος πολλὰ ἢ εἷς ὁστισοῦν· ἔτι μᾶλλον ἀδιάφθορον τὸ πολὺ καθάπερ ὕδωρ τὸ πλεῖον. οὕτω καὶ τὸ πλῆθος τῶν ὀλίγων ἀδιαφθορώτερον. Arist. Polit. Lib. III. Cap. XV. Tom. III. p. 478. D.

(107) Διὸ καὶ κρίνουσιν ἄμεινον οἱ πολλοὶ καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα, καὶ τὰ τῶν ποιητῶν. Arist. Polit. Lib. III. Cap. XI. Tom. III. pag. 467, C.

(108) *Scribendi recte* sapere *est principium et* (*fons.*
Horat. Poet. v. 309.

(109) Τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἠλέχθη. Arist, Poet. Cap. IV. Tom. IV. pag. 20. C.

(110) Δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι. Arist. Poet. Cap. XVII. Tom. IV. pag. 20. E.

(111) Τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. Aristot. Cap. XVIII. Tom. IV. pag. 21, A.

(112) Τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαῦτη συςησις, ἀλλ' ὔτε ἔλεον, ἔτε φόβον. Arist. Poet. Cap. XIII. Tom. IV. pag. 14.

(113) Εἰκὸς γὰρ γενέσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς. Aristot. Poet. Cap. XVIII. Tom. IV. pag. 21, B.

(114) Ἐςι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τȣ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Arist. Poet. Cap. XIX. Tom. IV. p. 21, D.

(115) *Non ego inornata et* dominantia *nomina so-* (*lum*
Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo:
Nec sic enitar tragico differre colore,
Ut nihil intersit, Davus ne loquatur, et audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum;
An custos famulusque Dei Silenus alumni.
Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
Speret idem: sudet multum, frustraque laboret

Ausus idem. Tantum series, juncturaque pollet?
Tantum de medio sumptis accedit honoris!
Horat. Poet. v. 234.

(116) Σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Arist. Poet. Cap. XXII Tom. IV. pag. 25.

(117) Κλέπτεται δ' εὖ 'εὰν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ. 'όπερ Ευριπ'δης ποιεῖ, καὶ ὑπέδειξε πρῶτος. Arist. Rhet. Lib. III. Cap. II. Tom. III. pag. 798, E.

(118) Ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων. Arist. Poet. Cap. XXII. Tom. IV. pag. 25.

(119) . . . . . . *Ambitiosa recidet*
Ornamenta. Horat. Poet. v. 447.

(120) Μελοποιία

(121) Τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερόν. Arist. Poet. Cap. IV. Tom. IV. pag. 4.

(122) Παθῆ, πάθημα, παθητικός.

(123) Εἰς μίαν ἀκρόασιν. Aristot. Poet. Cap. XXIV. Tom. IV. p. 23.

(124) Οἱ μὲν ἐσθίοντες, καὶ ὁ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων. Arist. Poet. Cap. XXIV. Tom. IV. pag. 28.

(125) Πρῶτος μὲν γὰρ ἂν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην ἀδυνατα πεποίηται, ἡμάρτηται, ἀλλ' ὀρθῶς ἔχοι, εἰ τυγχάνοι τοῦ τέλους αὐτῆς. Arist. Poet. Cap. XXV. Tom. IV. pag. 30, B.

(126) Ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις, καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὥσπερ ἐποίει Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα, ὥσπερ ἐποίει Μνασίθεος Ὀπούντιος. Arist. Poet. Cap. XXVI. Tom. IV. pag. 32, E.

(127) *Ignotum tragicae genus invenisse Camaenae*
Dicitur, et plaustris duxisse poemata Thespis,
Quae canerent, agerentque, peruncti faecibus ora.
Horat. Poet. v. 275.

(128) Τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν, καὶ μετὰ μελῳδίας. Arist. Poet. Lib. VIII. Cap. V. Tom. III. p. 607, D.

(129) *Non satis est pulcra esse poemata, dulcia (sunto,*
Et quocumque volent animum auditoris agunto.
Horat. Poet. v. 99.

FINE.